

التاريخ البحري المماني « حوار مع معمود درويش «
نعو تعليل الهوهر الاستماري للعراصي « شهادة آنسي
الوحاج تعليل الهوهر الاستماري للعراصي « شهادة آنسي
الوحاج يقرأ القن العربي الماصر « قصيدة النشر
الوحليم الكتابة الابداعية « دهاما عن اليتاهيزية! «
قصل من ترجمة جديدة لكتاب أميرة عربية ...
واقرأ ، لوكليزيو - بوكوهسكي - أحمد القلاحي - إميل
حبيبي مبارك العامري - يوسسة إدريس عيدالرحمن بن زيدان - هاشم شفيق خليل النميمي عيدالرحمن بن زيدان - هاشم شفيق خليل النميمي معمود الريماوي - بهاء طاهر – المتوكل طه - عمر
شهائة - آمنة النصيري ... وأسماء وموضوعات آخري.

المدد التاسع والعشرون / يناير ٢٠٠٢شوال ١٤٢٢هـ





▲ اللوحة للفنانة: سهير فــودة ، سلطنة عمان.

♦ الغلاف الأواد ؛ اللوحة للفنان: أحمد المشيفي ، سلطنة عمان.



تصـــدر عن : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان رئيس مجلس الإدارة **سعيد بن خلضان الحارثي**

> رئيس التحرير سيف الرحبي

العدد التاسيع والعشرون يناير ٢٠٠٢م شــوال ١٤٢٢هـ

منسق التصرير طالب المعمري

عنوات المواسفة : صرب ۱۸۰۵، الرمز البريدي:۱۷۰ (الوادي الكبير، مسقط - سلطنة شأن هاتف: ۱-۱۹۰۸ فاكس: ۱۹۲۹-۹۰ (۱۹۹۰) الأسسعار: سلطنة شمان ريال و احد - الامارات ۱۰ دراهم - قطر ۱۰ ریالا - البحدرین ۱۵ ردینار - الکورت ۱۰ ردینار - السوریا ۱۷ لیزه - لبنان ۱۳۰۰ لیزه - مصر ٤ جنبهات - السودان ۱۲۵ جنبها - تونس دینارات - الجوائر ۱۲۵ دینارا الیبیا ۱۹۰۰ خینار - البوزائر ۱۲۵ دینارا الیبیا ۱۹۰۰ خینارات الیبیان ۱۳۰۰ فیزائر ۱۳۰۱ دیرینا ۲۰ ورندا ۱۳۰۰ فیزائر ۱۳۰۱ مینارات الموسات ۱۰ در ویالات عمانیة (تراجع تسیم الاشتراك ویمکن للراغینی فی الاشتراك مخاطبة ادارة التوزیع لجاء دنزوی، علی العنوان التالی: موسسة شمان المسحافة و الأنباء و النشر و الاعلان ص.ب ۲۰۲۲ الرمز البریدی سالمنه شمان) .



الحسان البربوط على نخلة بأطراف البلدة

سيف الرحبي

الستسر

يرمقني الجبل العاتي من خلف مناظيره السحيقة ولسانً حاله يقول: أمازلت موجوداً هنا؟ لقد طالت إقامتك هذا العام. أعرف أنك تحاول الكتابة عنيً وأنك مولود تحت ظلالي الداكنة وستموت كذلك رغم كل هذا القراق

لزوي / المدد (۲۹) يناير ۲۰۰۲

عشية سلامأ على تلك العشية النابتة على رأس الجبل الأجرد كم من الوقت يلزمها كي تنمو كم من العواصف والإنهيارات؟ البروق التي تلمع في ليلها ربما حسبتها ملائكة رحيمة. يد الأنسان الملطخة بالدماء الماعز الذي يتسلّق الصخور المجاورة النبارك المتهاوية على مسرح العمليات الغامض. لكنها وحيدة ومشرقة في هذا العراء الفاغر شيدقيه على هاويات المحيط. ثمار رقعة السماء الفسيحة تتدلّي ثمارها كما في الماضي مسلات ضوء مسافر. النجوم ترمق بعضها بشيق الضبُ يدخل حفرته غارقا في النعاس البحر غير بعيد زُبَدُه يصل الغابة حيث أشجار السدر مغمضة تضرع بحنينها الى الله. اللوحسة الجدار القائم بذاته مقفرأ وصلبأ

كأنما استعار روح الجبل المجاور.

التي لاحقتك أحلامُها في أماكن كثيرة. كان الحب الوحشى بيننا مُتبادل. وسيحين وقت استلامك سن الأسناء و الأحفاد، الذين تزاحمت أجداثهم في شبعابي، راضياً مرضياً ومن غير شفقة هذه المرّة.. هكذا بكل وضوح من غير حيلة ولا رمز فهذه قد ذابت في سطوع شمسي وعريها. وأعرف أنك مع صيية حُفاة تسلقتم أضلاعي الحادة مُجبرين القطاعلي النزول من وكناته. وهربت بك الخيل العاشقةُ في (سناو) مخترقة أفواج البشر لتقف عند حصانها المربوط على نخلة بأطراف البلدة. أعرف ذلك وغيره في حياتك المليئة بالأرامل و الحرحي. كثيرون حاولوا قبلك جاءوا من بلاد بعيدة عبروا بحارأ مضطربة وأراض شعثاء ألفوا كتبأ في علم الطبقات والأرواح الصامتة. حاولوا واجتهدوا تحت ظلال الأشجار الباسقة أو في الليالي القائضة كالجحيم، لكنهم جميعاً لم يصلوا الى عرين الأسرار الذي تنهبه العواصف كل ليلة.

حكاية هيرودوت رحلوا عبر الربع الخالي جاءوا من كل أطرافه ونواحيه قبائل تترى تتبعها النساء والأطفال لمحاربة الرياح التي تأتي على الزرع والمياه. توغّلوا قليلاً في المتاهة أبصروا أرخبيلات من سراب تلمع في ضياءها البنادق والسيوف، من تلقاءها هبت عاصفة (القبلي) بكواسرها اللامرثية فأتت على القوم ونثرتهم في الرمال. كان نسرٌ وحيدٌ يحلّق فوق الجثث والدماء لا تسيل من كثرة ما حِفَت في العروق. نهسر الألم الذي يتحدّر من شِغاف القلب كما من منابت النهر البعيدة

الألم الذي يسقى إنسانيتنا بعيام متجددة يخضّل أيامنا بدموعه العدَّبة. شور الشرية الهائج أقول الألم وأنا أتنكر ثور القرية الهائج يخبط الأرض بحوافره الصلبة يطعن الهواء والبشر يطعن الهواء والبشر اللوحة في وسطه لا تقول إلا حيرتها، أمام غزارة هذا الفراغ الجدار بمزاجه الدموي لا تغيره الألوان و لا تلك البنفسجات المفكرة في الأصبيص و الكؤوس المرتبة بنظافة على الرفوف. الجدار المحروس معناية الوحشة

> الشريساء من أين يأتي هؤلاء الغرباء؟

يتنفقون من كل الجهات . يقرعون الأرض باحدية صدئة على أفلدتهم يربض ميراث الجفاف. من غير أمل وبخلير من الوحشة. الغرباء الذين غلنوا في سالف الأزمان إنَّ لهم مكانا على هذه الأرض.

> لم يعد يعرفون أنفسهم إلا كقناع في مرأة. الغرباء الجميلون.

> > هذه اللحظية

لم يعد يعرفون العالم

لو تنجلي هذه اللحظة المحتشدة بالأطياف وتتركني أهنأ قليلاً

على ضفاف هذه الصحراء عابراً كهوفاً أزليّة للنيام منحنياً بلطفر أمام سدرة وارفة. لو تنجلي وتتركني أنام بهدوء

في هذه الليلة المدلهمة.

بالكاد يستطيع القيام بالكاد يستطيع الحركة. من غير رغبة يتمشى في طُرقات أيّامه التي خلت من المارّة و الأصدقاء. لقد تعب حتى من الذكريات.

سيماثل المارحة على مقربة من البحر مضطجعاً أحدَق في سماء باهظة لا غيوم ولا حتى ظل طائر يعبر. سياج من شجر الحلْفاء يميل مع الريح اللزجة شجر (الروغ) في سمائل تذكرته الأن على ضفاف الوادي المندحتي أقاصي أسدا. كان الشجر المسترسل في الأحلام وكان الصببية النائمين في المسيل والمياه التي تحمل المسافرين الى قراهم البعيدة. أطساف مَن نلتقيهم في قرى طفولتنا البعيدة تقرثهم السلام والسؤال عن الأهل والأصدقاء بالعبارة المرتجفة على الشفاه والجسد الذي يغرب عميقاً، عميقاً في الماضي

كأنما صُنعوا من أرومة الغياب

الثور الذي تدور عيناه في محجرهما بكثير من الغضب والشكيمة كما يدور الألم في حُجرات النوم متنزها بين مخلوقاته اللبلية. نزهة الثور الهائج نزهة الألم الوحشيّ. تحيب منذورات للنحيب الدائم أولئك النسوة المدئرات بالسواد في القرية في الشارع والمدينة ينظرن الى الأعلى الى سماء أقفرت من النجوم و الأيائل لا يصل إليها النحسة على الغائب الذي لن يعود. أودية أودية وشعاب وقرئ معلقة على رؤوس الجبال حدائق بابل مُستعادة على هيئة كابوس يتدلّى من السقف قرئ وأودية وشعاب تجرفها السيول الكاسرة في نومي.

عبرت اسيون . شيخو څان

متكاً على عصاه ذلك الراعي العجوز الذي كان يجرف البراري بأغنامه وأناشيده

مدي حال يجرف البراري باعد في صباح الأزمنة الغاربة،

ولم أسع الى معرفة هذا الراشح إنهم أطيافنا الغابرة. من تضاريس الأبعاد. السريرالكبير أكتفيت بالتحية

الجبل الأصفر بتفرغاته المهيبة التي تأرجحت في الهواء الجريح ونتوءه الذي يشبه السرير الكبير لكنها شقَّت طريقها بنعومة الى قلبي يستقبل القادمين من مسقط نَحرَت فيالق الكابة. نحل

يتسابق النحل في شرفتي أسرابأ وجماعات تسكن روحا واحدة مصابة بدوار البحث عن ذهب الوجود.

حنين

هذا الحنين الى أراضي الأجداد يقابله موت محقّق على الذروة أو في منعطف سحيق

هداء الى د. خليل النعيميء

دائخ رأسي هذا الصباح العاصفة تعود بكامل جدروتها تلك التي دكّت معاقلي في (الرباط) و (الهاي) رأسي يترنح في الجهات لا أستطيع الإمساك به كأنما ستنشق الأرض ويجرفني الفيضان لا أحد يقبس نبض الإعصار لا أحد يستطيع عدا صديقي الحكيم

الذي يحاول ترويض العاصفة

الى عُمان الداخل كما يستقبل كتابُ الليالي مخلوقاتِه وأشباحه ويستقبل الأبدية هل أقام السُحرة فيه أعراسهم؟ وناموا على سريره الدافيء (السرير الذي يسميه عبدالله كرفاية الوحش) واتخذوه حصنا منبعأ كما اتخذت الألهةُ الإغريقية جبالَ الأولمب. ربما حلم القادم بسرير أيامه الخوالي حين كان حيواناً عملاقاً يسرح في البريّة أخوة مجهولة أخوة مجهولة جادت بها سماء هذا اليوم، كنث داخل السيارة أمام محطة للبترول أنظر في الفراغ والصمت وفي الجانب الآشر ثمة شخص داخل سيارته أيضاً

كان غارقاً في نظّارته السوداء

حيانى بمودة طافحة ومحبّة

حاولتُ ردَ التحيَّة بمثلها

لم أتبيّنه بوضوح

وشهد ولاداتها الكثيرة.
المرأة الكبيرة
بصرها الشحيح للغاية
لا تكاد ترى غَيْش الأطفال
وهم يدورون حول جريد النشل.
تتمتم بكامات غامضة
ضلاة، نكرى أو حذين.
في بهو المنزل
بجدرائه المتدعية
شاهدة أضمجالاله المحد.

السجان

اليرقة التي صارت فراشة فوق جدار السجين كان يرقبها وعيناه على الحقول الفسيحة

طقس

اليوم واضع وضوح شمس لا تغيب الرياح نائمة في الأعماق الحيتان في مخابئها تثن من وطأة السفاد القوارب تنهيأ للصيد والغربان تحلم بشتاءات الجُزر المعزولة في (مصيرة) و (الدمينيّات) ألماؤلة بالسلاحف. الكولك قادمً للكولك قادمً الكولك الكول

نخلة

نخلة مستوحشة

ويستيقظ في وحشة الليالي لإسعاف الضحايا. وجوه غارقة في وحلها جافة وبليدة. أه لو بشاء لمسة واحدة منك تعيد المياة الى عروق النبع. عبدالله ين أحمد الحسيتي

في المسجد والحقل وعلى أطراف الوادي الخصيب كنا نراك وحيداً تحرث أرض الله

لأجل البَركة والجمال الجمال الأكثر عصبيّةً ورقّة لا يضاهيه إلا قمر الطفولة كما تجلّى في خطّك المُفجِز

كنتُ صغيراً حدد احيطفيتنا ا

حين اصطفيتني لقراءة ما تكتب و أنت تصغى الى هسهسة فجر ينبلج من ثنايا الكلام. فى مسجد الحارة

عي مسبد الصارة المتاخم للمقابر المكشوفة العظام. أي وعل يتنزه منتشيا في بهاء الحروف؟ عشت غريباً في قومك

> زاهداً بما يقولون ويفعلون كفنك المندور للمستقبل

وريما للنسيان.

شيخوخة

تجلس في بهو المنزل الذي شبّت فيه

وتنحلّ الغيوم النديّة في هواء الغرفة بيدك تستلّين الألم من رأسي كطائرٍ يستل سمكة من جدول عكِرْ سمكة الألم المعتوهة. منث القيدم صوتك الذي سمعثه وجرى في دمي مشرى الموسيقي في أوصال مدعها منذ القِدم منذ بداية الخليقة أو قبلها حين كان الكون فسيجأ والزمان سلام على الروح صوتك الذي عبر الظلام والقارات يوم كانت الصحراء على أشدُها والإفلاس طيري الأليف. صوتك الذي من غضب خبيئ ووداعة فاحرة هو الذي يدفعني الى الحياة وسط هذه الوجوه المصنوعة من شمع وغبار

2511

الملكة في كسلها فى نومها البطىء وعطالتها الجماليّة تصطاد اليقظة في مئزرها تصطاد تمساح الأمزون الوليد.

بطيئًا، بطيئًا يغطس في كهف الظُّلمات حيث تسكن الأبدية.

على حافة العجر تحدق فيه بتوجس وريبة كأنما قراصنة سينقضون بعد قليل على جسمها الجميل نخلة وحيدة حمالها الخارق صُنع من خوف وانتظار جمالها الحزين. رسالة عزيزتي يدو أن الطقس قد تغدر. لم أعرف ذلك من النشرات الجويّة ولست بطبيعة الحال على متن سفينة تدفعها الرياح الموسمئة كما كان الأجداد المغامرون الذين قضى معظمُهم في الطريق طعاما مرا

> تلفظه ذئاب المحيطات من فرط ما دُبغ الشقاءُ أجسامهم. عرفت ذلك من نوم البارحة الأقل أرقأ ومحنة الأرق الذي كان فاتحة حديثنا

> > كل صباح. هواء القرطية

بيبك التي تحط على القفص الصدري الضييق على الراحة والجبين،

يتوشع العالم

مرّت قافلة السيرك تتقدمها كلاب مسعورة ومهرجون بأصباغ وأساور مرّ الطلبة والعمال صبيحة يونبو في شوارع القاهرة الأرحمة مرّ الكائن بهياء أحلامه وقضاياه. أقتفى أثرها من مدينة الى أخرى مُحتلاً بأهاتها وهي تتقلب بين ضفاف مسحورة عرش فوقها نداث الحنس كطحالب مخضرة على أديم المياه أو كحيوانات بحرية تدلف كهوف القاع ناعسة حتى الإرتخاء الكامل في ممالك المرجان. أسيح وحيدا متشردأ في الأصقاع الوحشة تغمرني المياه المالحة أحلم بالضفاف كقرصان تعب من التجديف وسط العاصفة أصغى الى الضفادع حادية اللعل منتشية بنداءها الأزلى. أصغى الى عويل الصحراء يتقدم المشيعون مواكبَها الجنائزيّة. لم أحلمٌ بعد ذلك كانت الأبدية تتمدد

هذا الصباح بماذا أصف هذا الصباح الذي تبدين فيه جميلة ورائقة بعد هجمة الصداع الأخبرة. العشبة التي تعافت بعد مرور الزلزال. صباح الخميس الذى فاجأتنا الأنباء فيه بموت مىدىق. كان الموت دائماً قرين حبّنا توأمه الحنون حافر سرّه العنيف. داليسا.. أقتفي أثرها في حقول اليباب من برج الى قلعة ومن مدينة الى أخرى أثرها العميق في جسدي جراحها النازفة من قلب أيقونة المضيء أسفل الشرة كنبع في ظلام الغاية. ينهمر مع كل خطوة أخطوها مع كل محطة أغامر باتجاهها. هكذا مرّت أسراب الأزمنة ملؤحة بأعلام مكسورة وأياد ترتجف من فرط ما قُسَتْ عليها المحدة.

مرّ بدوّ كثيرون على جمالهم

خلف غلالة من ضباب الصحيراء والأن أنتم معشن العشي وقد استبحتم كل سِرٌ في أحشائي ومرّقتم دفين أعماقي كل مُعرق بإنجيل علمكم الجديد الذي تظنون فيه خلاصكم حتى وأنتم ترفسون في المنة ذبيحةً بين يديّ جزار كاسر. أتركوني وشأني. ما حاجتكم الى أساطيري وحيواناتي الى شعوبى التى تقيم فى التاريخ وفى ذاكرة الأشجار والجبال كيُّ تجروها كالقطعان الذليلةِ الى كتبكم وأشعاركم أتركوني وشأني دعوا الطلاق حاسما بدئينا حتى تكفوا عن غلوائكم وتعودوا الى حقولي الأولى تلك الأمهات الحنوبات ما أجملُكم أمواتا أيها البشر كى تعودوا الى صفائكم الذي فقدتموه في غبار الحروب.

الروخ : هو شجر البردي. سمائل . منطقة في عُمان. عبدالله الحسيني - خطاط عماني مات مؤخرا في قرية سرور.

۲۰۰۱/۱۱/۱ سی**ف اثرحبی**

متثاءية على السرير الأبديّة المضحرة. لكن القارب أبحر من جديد من غير شراع ولا مجداف عبر بحار الزنج ربما تلك التي دؤخت المسعوديّ وحطمت أشواقه بأعصاير شياطينها المترحلة. والتى عبرها ذات يوم سعيد المرجبي، العُماني الذي لقبّه البريطانيون (بتبيوتب) سعياً وراء الثروة والجاه. عبرها الأندونيسيون القدماء من جرُّر الواق واق باتجاه مدغشقر عبرتها شعوب وأحبال غرقت في اللجج السوداء قبل أن تصلُّ. أقتفى أثرها في صرخة الوداع بدموعها الحزي كجيش أطياف بالحقنى باستمرار.. كنت في الطبخ في ذلك اليوم المعتم من شهر أب أرى البحر من نافذتي والسماء الزرقاء يحبو إناتها النائمة أرى الوجوه تتلاشى دائماً باتحاه المغيب حين انفجرَ ضوؤها من قلب تجرفه الأعاصير والأشواق

حيتني وتوارت

لمجتوبات

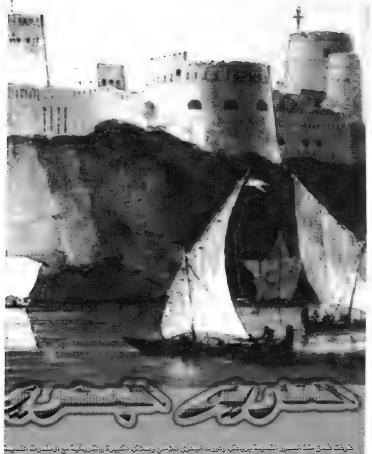
الحصبان المربوط على نخلة بأطراف البلدة
الاستطلاع :
التاريخ البحري العماني : عبدالله على العليان.
حاوار مع محمود درویش : سامر أبوهواش
شهادة أنسى الحاج : نوري الجراح.
الدراميات :
نص تعليل للجوهر الاستعارى : عبدالله الحراصي مقدمات في الفن العربي المعاصر
عبدالكبير الخطيبي، ترجمة : فريد الزاهي - الموتّ والرغبة : عمر مهيبل - قصيدة النثر
اشكالية التسمية : عزالدين المناصرة – تأملات إميل حبيبي : عبدالرحيم مؤدن – دفاع عز
الميتافيزيقا : محمد الصالح العياري – الكتابة الابداعية : أكرم قطريب.
اطتفال المتفيل في المسرح العربي : عبدالرحمن بن زيدان.
صوار مع أحمد الفلاحي : يحيى سلام المنذري
المسابق المساب
المدفن : صلاح سرميني.
الفن التشكيلي؛
التشكيل العماني : آمنة النصيري
ا <u>اشـــعن</u> و ســـــــــــــــــــــــــــــــــــ
الشاعرة الرومانية نيناكيسيان، ترجمة : هاشم شفيق – مبضع الأشياء: مبارك العامري -
تشارلز بوكوفيسكي، ترجمة: زياد عبدالله – على مشارف الحقول : أسامة الديناصوري -
دمى هناك وعظامي : حاكم عقرباوي - رواق الأدمية : نبيل منصر - الحب في أعماق
الظلّمات : على المحمري – الأُسماء توقظُ النرجس : زهران القاسمي – حديث : غازي الذيبة -
كما لو أنك تبدين الآن : على الرواحي – الأطفال عوض اللويهي – جزيرة الأرق: على الفرج
 فيما يروى عن مسند الرمل: محمد الماجد – مرثية لقبر في جبرين: عبدالله البلوشي -
شجرة البندق: تشيتسلوميلوشي، ترجمة : نويل عبدالأحد – خريطة الذات : هدى حسين – عزّلة
يحيى الناعبي – منازل الجرح الفاتن: محمد طمي الريشة – حياة متفرقة : طالب المعمري.
التصوص :
فصل من كتاب مذكرات أميرة عربية، ترجمة: سالمة صالح – صيحة انطونان : خالد النجار -
مدن ونصوص عليل الذهيمي - دوار الماضي : محمود الريماوي - مرآة في المانة : حسن ناصر
 مذاق التيه . عزيز الحاكم – العطب : عبدالكريم جويطي – قصتان : محمد بوجبيري – زنابة
الماء: عبدالصمد حسن ملاعبة الخيول: لرَّي حمزة عباس الطلقة: سالم العبد انصات
زوينة خلفان – القبو : الخطاب المزروعي – المسيّرون : عبدالعزيز الفارسي – فراشة اليحر
جوهة المارثي - على طريقة لوركا: حمد الفقيه - هلوسة ليلية . بشير المفتى - أناهيت الليل
غزغل الماجدي.





727

تواصل الأجيال في الأدب المصري: يهاء طاهر – طعم الفراق : عمر شيانة – رواية صنعاء مدينة مفتوحة : سمير عبدالرحمن : يوسف ادريس بعد عشر سنوات: يوسف القعيد – طهارة المسعت عن طقوس الكتابة: المتركل طه – خشخشات «سعيحة خريس»: مصطفى الكيلاني –



بر المساورة المساورة المساودة بروانية المباورة المباورة المساورة المساورة المساورة والمساورة المساورة المساورة المسهدة وقط رواة المساورة والمباورة إلى والروساية والمارة رئيمة وظهرت من الوطان المساورة المراجعة المباورة وال والمساورة بي المناصبة بين ورود بروسات المليق المباورة مساورة والمساورة والمساورة والمساورة والمساورة المساورة والمساورة والمساورة المساورة المساورة



وفي صنف الصفاوية من تأثير الحضارة العمانية - يشير الباحث د. محمد سليمان أيوب - في تنقديمه لبحث في هذا الصدد إلى أن الأكاديين ومن يعدهم السومريين قد سلموا الأكاديين ومن يعدهم السومريين قد سلموا المعانية القادمة بتجارة الهدد وتوابل جنوب الجزيرة العربية، ذاهباً إلى القول إن عمان القديمة كانت عربية الوصل بين حضارتي وادي الني ما بين النهرين من جهة وحضارة وادي السد من جهة وحضارة وادي السند من حمة أخرى ()

وقد أسهمت هذه الريادة البحرية العمانية في توثيق الصلات التجارية بين عمان والحضارات القديمة سيما العلاقة مع الحضارة الفرعونية،



حيث «أشارت أدلة أثرية على وجود علاقات بحرية مزدهرة بين الفراعنة في مصر ويين حضارة ظفار في سلطنة عمان والتي أطلقت عليها النصوص الفرعونية بلاد (بونت)- كما تقول يعض المصادر التاريخية - وأن أقدم ما ورد مسطراً على الأثار المصرية وصلتها ببلاد (بونت) هي البعثة التي أمر بإرسالها الملك ساحورع من الأسرة الخامسة في منتصف الألف الثالثة قبل الميلاد إلى تلك البلاد، على أن أشهر رحلات الفراعنة إلى ظفار تلك الرحلة التي أمرت الملكة (حتيشسوت) منذ بداية الألف الثانية قبل الميلاد تحت قيادة وزيرها، ونقشت مناظرها على جدران معبد الدير البحرى في طيبة والتمي عادت من عمان محملة بخيرات بونت (ظفار) من بخور وعطور وأخشاب وحيوانات» (٢) وقام العمانيون في هذه المرحلة التاريخية بنشاط بحرى كبير في مرحلة ما قبل الإسلام، وهذا الدور اتسم بالنشاط التجاري في العموم الغالب» ولعب موقع عمان الجغرافي الهام دوراً بارزاً في نشاطها البحرى، وفي اهتمام الحضارات القديمة بنها وكانت عمان في هذه الفترة ما بين (٢٨٠٠-٠ ١٨٠ ق.م) في حال ازدهار حضاري ولقد أسهم أيضاً نشاطها البحرى في ذلك إضافة إلى عوامل أخرى، واستمر ازدهبارها في عصبر المعينيين والسبئيين في الألف الأول قبل الميلاد.

وما أن أزف القرن الثالث قبل الميلاد حتى كانت عمان تملك ثاني أسطول بعد قرطهة وطيرة، وريما كان أسطولها أقوى أسطول بحري في العالم أو أكثر عدداً، وكان بلا ريب الوسيلة الوحيدة لنقل حضارة مينا ويابل وسوسة إلى الهند ولهذه شكلت البحرية العمانية ومنذ البداية العمود الفقري للحياة الإقتصادية في عمان، وأوكلت إليه مهام عديدة،

^{*} كاتب من سلطنة عُمان

DOMFERNA DOTOMOVASOM MTODEMASCATEGANO DE LA



شواطئ فارس والسند وصولاً إلى الهند متحاشين بذلك الإصطدام مع السفن المعادية لهم.(٤) النشاط البعري العمائي في العصر الإسلامي

عند ظهور الإسلام كانت عمان بلداً عربياً مستقلاً يحكمه الثنان من أهل الجلندي العرب هما جيغر وعبد، قدخلت عمان في الإسلام طواعية بعد وصول مبعوث الرسول صلى الله عليه وسلم، وقد أسهم العمانيون في الدعوة إلى الإسلام وشاركوا في الكثير من الفتوحات، مثل فتح فارس وبلاد السند ويلاد المغرب العربي، ويروى أن عثمان بن أبي الحاص الذي عين عاملاً على عمان من قبل الخليفة عمر بن الخطاب، قد قام سنة ٢٦٣هـ بحملة بحرية ضد بلاد السند انطلق بها من الموانع العمانية بأسطول عماني ويحارة وجنود

من عمان.

كصيد الأسماك واللآلئ والنقل والتجارة وحماية الدوطان وأبسائه (عالى اليابسة وعالى ظهر سفنهم)..(٣)

ولا شك أن مدا الدور اندكس على الحياة الاقتصادية في عمان، واضطاعت بدور كبير في جانب تفعيل التجارة البحرية بين آسيا وأفريقيا بحكم الموقع واتصالها بساحل أفريقيا ومدخل بحر الهند والمين، ولا غرابة أن أطلق بعض المؤركين على العمانيين اسم رواد الملاحة منذ أقدم العصور

«ولعل أجلى المعلومات عن البحرية العمانية في العصور القديمة، تأتينا مع الفتوحات الكهرى للإسكندر المقدوني (٣٩٦-٣٩٣ ق.م)، التي أدت إلى تشغيرات عميقة في الطبابع السياسي والعضاري لغرب آسيا رغم قصرها، بالرغم من اعتماد الأسكندر على البحارة الفينيقيين في البحر المقليج العربي فقد لعب العمانيون دوراً أسسياً وإيجابياً في النشاط البحري في المعيد المبددي ومن جهة أخرى فإن الفرس سعوا لمنافسة المعمنيين في المعدونين في الفترة السابقة للإجتياح المقدوني، ويشعهد دارا الكبير ملك الفرس الأخميني (٢٥٥-٥٨ ق.م) إلا أن العمانيين لما التصفوا به من عزيمة وتصميم ما لبشوا أن استعمادوا دورهم البحري الدولي في عام ١٠٠ ق.م.

وعندما برز الرومان كقوة دولية ما بين عام ٥٠ وحتى ٢٠٠٥، شاهد المالم توسعاً في النشاط المجري الدولي على أيديهم خاصة ما بين الشرق والقرب، ولم يؤثر ذلك كثيراً على نشاط البحرية المعمانية بل دل على المكس من ذلك، فقد زاد العمانيون من نشاطهم البحري الدولي وقاموا بتغيير طرقهم البحرية أقبل، ليسايروا



مسقط في القرن الثامن عشر

واسهم العمانيون في العصر الإسلامي أيضاً يدور بارز ومتميزفي تجارة التوابل بحكم ريادة أسطولهم البحرى ونشاطهم التجاري «واشتهر العديد من موانئ عمان بمكانة تجارية رفيعة ومتميزة في العالم في ذلك العصر. وكانت صحار، قصية عمان تعد أهم مدن عمان التجارية مع الشرق الأقصبى وأفريقيا ويصفها المقدسى يأثها (دهليز المبين وخزانة الشرق والعراق ومغوثة اليمن)، وقد نقل عنه ياقوت الصوى في معجم البلدان هذا الوصف.

وكذلك قابت مسقط بدور هام في تجارة الشرق الأقصي، فقد كان لها بثر من الماء العذب، كانت تتردد عليها السفن التجارية للتزود بمياهها. ومن أشهر أشراق عمان التجارية التي كان يتم فهها تمني مف منتصات الشرق الأقصين دينا، وجلفيان،

وازكى وشبا وكلبا.

كما كان لجزيرة قيس «كيش» الواقعة في بحر عمان دور تجاري هام إذ كانت مقر صاحب عمان، مالك هذا البحر، ومرقأ مراكب الهند وير قارس، ومن المعروف أن قيس شفات المكانة التجارية مع بلاد الشرق الأقصى ختبي القريق الشاش الهجرى عندما يدأ تهم هرمن في التألق والسطوع.

ومما لا شك فيه أن التجار الكارمية العمانيين، ونواجذة عمان تمرسوافي سلوك الطريق الهجري الموصيل إلى ببلاد الشرق الأقصيي منن جهية وبشرق أفريقيا من جهة أخرى إلى حد أنهم توصلوا إلى معرفة مواطن الضعف فيه، ومواسم مده وجرزة، وأوقات هبوب الزياح والعواصف والأتواء وخضضوا في جزره محطات ومراسى للتمير والاستراحة.(٥)

فإلى جانب الإسهام المضاري الرائع، الذي قام يه العمانيون في مجال التجارة العالمية فإنهم أسدوا للإسلام وحضارته أجل الخدمات، وضربوا أروع المثل لأهالي البلاد الذين كانوا يتعاملون معهم ثجارياً، فبفضل معاملاتهم السمحة وتمسكهم يُعبِّادي الإسلام الجنيف تمكنوا من كسب قلوب من كانوا يتعاملون معهم، واجتذبوهم إلى اعتناق الإسلام طواعية، فلم يلبث أن انتشر بفضلهم بين شعوب جثوب شرق آسيا والصين وشرق أفريقيا. وعندما نقل العباسيون عاصمة الخلافة الإسلامية مَنْ يَمِشِقَ إِلَى بِغَدَادِ، أَثْرَ ذَلِكَ عَلَى النَشَاطُ البِحَرِي بشكل إيجابي، ووضلت البحرية العمانية إلى ذروة قوتها في عهد هارون الرشيد حيث وجدت عمان نفسها على مفترق الطرق البحرية. الصبن والهند شرقاء والعراق في الشمال الشرقي، واليجر الأحمر وشرق أفريقها في الجنوب العربي. وكانت الطريق بين كانتون الصينية ويغداد من أطول الطرق البحرية في القرون الوسطى.

وقد ساعد نفوذ كل من الدولة الإسلامية الموحدة وامبراطورية تانغ الصينية على تأمين التسهيلات اللازمة للنشاطات البحرية والتجارية.

وتصدى أئمة عمان للقراصنة الهنود الذين نشطوا ضب سفن عمان وغيرها في عرض البحر وجند ثغورها (مثل دبا وجلفار وما حولها)، فشكلوا أسطولاً خاصاً من السفن الصغيرة والسريعة للتصدي للقراصنة.

وفي عهد الإصام المهنا بن جيفر اليحمدي الغروسي (٣٩٨- ١٩٨٩) اجتمعت له القوتان البحرية والبرية والبرية والبرية والبرية وكنا الأسطول العماني في عهده يتكون من للاثمانة مركب للعمليات الحربية ولرد كيد العدو الفارجي

وكان الأسطول العماني بالمرصاد لكل عدو يحاول
تدنيس الأرض العمانية أو الإعتداء على سواحلها
وممتلكاتها، فغي عهد الإسام الصلت بن مالك
الغروصي (٢٧٧- ٢٧٧ هـ / ١٨٥- ١٨٨) هاجم
الأحباش جزيرة سوقطرة التي كانت تابعة لعمان
واحتلوها وقتلوا الوالي العماني عليها، فجهز
الإمام أسطولاً ضخماً بلغ تعداده أكثر من مائة
سفينة ونازل الأحباش وانتصر انتصاراً ساحقاً
وحرز تلك الجزيرة.

ويلغ تعداد سفن الأسطول في عهد هذا الإمام نيفاً وثلاثماتة بأرجة حربية مسلحة بالسلاح العصري في ذلك العين ناهيك عن القوات البرية والقوات التي كانت ترابض في المغور العمانية"،(١) وعندما سيطر القرامطة على الفليج في عام ١٣٧هـ / ٩٣٤م، نازل الأسطول العماني أن يتصدى القرمطي، واستطاع الأسطول العماني أن يتصدى للأسطول القرمطي وأن يدمره تدميزاً كمالا، بعد أن اتبح استراتيجية جديدة في قدايلة البحري





مكنته من الانتضار، ويسبب الصراع بين القرامطة والبويهيين على أرض عمنان أرسل البويهيون أسطولاً ضخماً إلى عمان في عام ٣٥٥هـ/ ٩٦٥م. فهاجمت تلك السفن الأسطول العماني وباغتته ودمريك المبائي وتسعين سقيشة من أصل سفن الاسطول، واستغل بنو بويه تلك الفرصة فحاولوا احتلال أراض عمانية، ولكن البحرية العمانية لعبت دوراً في طريهم، وتحقيق الانتصار، وانتهى الاحتلال البويهي لعمان في ٢٦١هـ/ ١٩٠٩م.(٧) وفي النقرن التاسع الهجري/ الشامس عشر الميلادي اتسمت هذه الفترة بالازدهار التجاري، وكانت عمان في تلك الفترة دولة مستقلة، وكنان التجار العمانيون هم العناصر المؤثرة في اردهار النشاط الغربي الملاحي في المجيط الهندي، قمن صنضار ومسقط والموانئ الأضرى على سنحل الباطنة برز عدد كبير من الملاحين العرب الأكفاء الذين سيطروا على التجارة البحرية مع الشرق الأقصى وإفريقيا الشرقية.

ويذكر المؤرخ السعودي أن ازدهار صحار يرجع إلى القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، وقد المترك هيذا المؤرخ في كثير صن السرحالات الشتيارية مع أولتك الملاحين، ويذكر أيضاً أن

ريابة السقن من سيرات وعبان كاثوا يرتادون بدار الصين والهند والسند وإفرقها الشرقية، والتيمن والهند الأحمر، والمبشة كما كتاتها يقطعون أطول الطرق البحرية التجارية في فترة القرون الوسطى (A)

الصراع البحري العماني - البرتقالي في الغليج

بقى الأسطول الحمائي يسمى في المياة ألعربية والدولية ولم يجابه بمنافسة قوية ذات شأن إلى أن ظهرت السفن الأوروبية في المياه العربية، فيداً التحدي الخطير والجاد لأول مرة، وكان يحكم عمان الإمام محمد بن إسماعيل الذي يدأ حكمه في ٢-٩ هـ/ ١٥٠٠م، حيث ظلهر الأسطول المذكور بقيادة الفونسو البوكيرك المرتقالي، واستطاع بتيادة الفونسو البوكيرك المرتقالي، واستطاع ورأس مسندم إلى حطاء

وقد حاول المساليك والعثمانيين وغيرهم من المتضرريين من الأسطول البرتغالي في مياه المحيط الهندي الماهندي الماهند

ولم يكتف البرتخاليون بذلك، بل قاموا بضرب السفن والموانئ العمانية وأحرقوا مدنها. فقى 49° م وجه الأسطول البرتغالي ضرية إلى السفن العمانية في خور جزامة وأغرقها، ثم هاجم مينداء قلها ونمر فيها حوالي ٨٣ سفينة، ثم هاجم مسقط ورموها وأحرق سقنها. نافيك عن أعمال الإيادة الجناعية وتشويه الأحياء، كل ذلك أضعف العمانيين فأنهك

مراكزهم التجارية، ولذلك أصبح العمانيون بين خيارين إما مجابهة المعتدي بكل ما يملكون أو الاستسلام، وهذا معناه الموت المحقق.(٩)

ولم تنهار معنويات العمانيين لهذا النوع من الغزو الذى يقوم على الإبادة الجماعية والتدمير وغيرها . الأساليب الوحشية المتمثلة في الغزو البرتغالي لعمان، لكن هذه الغزوة جعلت العمانيين يستعدون عسكترينا ويتوحدون داخلينا لمواجهة القوة البرتغالية الضاربة لطردهم من عمان «أدت حرب تحرير موانئ عمان- التي استغرقت قرابة عقدين من الزمن، وتكتلت بطرد البرتغاليين من قاعدة ارتكازهم مسقط بعد معركة بطولية ألهب النصير فيها حماسة العمانيين- إلى خلق حالة من الاندفاع والثقة في النفس لم تتمثل في التصدي للبرتغاليين بحراً فحسب، كان من نتيجتها ترنح البرتغاليين (سادة البحار الشرقية طوال أكثر من قرن من الزمن) وانهيارهم وفقدانهم لقواعدهم الواحدة تلو الأخرى، ويروز عمان كأقوى دولة بحرية غرب المحيط الهندي.

كانت نقطة الانطلاق في هذا التطور الملحمي
إدراك الإمام سلطان بن سيف (١٦٤٩ - ١٦٤٩) أن
معركة مسقط ستكون فاتحة لصراع مصيري مع
العدو، وإن امتلاك قوة بحرية قوية أمر حاسم
لتأمين سواحل بلاده وتجارتها من الهجمات
التديرية البرتغالية، ولهذا ركز امتمامه على بناء
القوة البحرية، وخلال وقت قياسي استطاع تشكيل
نواة الأسطول الذي قدرك أن يؤدي دوراً خطيراً في
السنوات التي أعقبت حرب التحرين. (١٠)

وقد أدت إستعدادات العمانيين العسكرية إلى إيجاد مناخ نفسي ومعنوي للتصدي للاحتلال البرتغالي وقد كان للتداريخ والغبرة البحرية العمانية الأثر الكبير في اكتساب المعرفة القتالية في البحر

والوثوق من هزيمة البرثغاليين في النبهاية وطردهم من عمان.

«ويرى المتتبع لتاريخ الصراع البحري العماي البرتغالي، أن بناء الأسطول تزامن منذ البداية مع
استمرار الاصطدامات البحرية مع قطع الأسطول
البرتغالي القوي، وما كان للعمانيين أن يققوا
وقفة التحدي هذه بأسطولهم الوليد لولا عراقتهم
وتمرسهم بالفنون البحرية، فأثبتوا عملياً أنهم
نسل واحد من أعرق الشعوب البحرية، ومن هذه
المقيقة، جاءت مبادرة العمانيين بتطوير بناء
سفنهم، وتبني طراز جديد من السفن الحربية يكون
بعقدورها حواجهة (القلام العافية) للعدد.





وأفادت السفينتان البرتغاليتان اللتان تم الإستيلاء عليهما خلال معركة مسقط وسائل بناء سفن جديدة تثبت ألواح أيدانها بالمسامير بدلاً من الأسلوب التقليدي بخياطتها بالحبال، ولها فتجات للمدافع، وترتفع على سطحها الصواري ذات الأشرعة المربعة، إلى جانب تحوير السفن المحلية بما يلائم الغرض الجديد».(١٩)

وبالفعل تحقق لعمان في ظل حكم اليعارية قوة بحرية ضارية استطاعت المسمود والتصدي للغزو الأجنبي المتتالي ويذكر «الكابتن تشراس لوكير مكح الذي زار مسقط في ٢٠٧١ المدينة وأسطولها بقوله: «تطور هذا الميناء كثيراً على أيدي العرب الذين انتزعوه من قبضة البرتفاليين بحيث أصبح مصدر قلق لكل المتاجرين في الهند .. لديهم أربع عشرة سفينة حريبة ضخمة وعشرون سفينة تجارية، وإحدى سفنهم الحربية تحمل سبعين مدفعاً، وليس في أسطولهم سفينة أقل من عشرين مدفعاً، ومع صعوبة الحصول على البارود فإن

العرب أكثر الناس سخاءً به في كل المتاسبات ...
راياتهم حمر تخفق بخيلاء على الصواري». (١٧)
وقام العمانيون بالتصدي للغزر البرتغالي
واشتبكوا معهم في قتال كبير بقيادة الإمام ناصر
واشتبكوا معهم في قتال كبير بقيادة الإمام ناصر
الهجري (٣٤ ١ه / ١٩٣٤ ه)، وحشد القوات
البرية تساندها القوات البحرية العمانية واستطاع
إن يسترد سواحل عمان من الخاصبين ما بين
جلفار وظفار، ففي ١٣ ١ ه / ١٩٠٧ م قام
ناح منهم إلى سفنهم بعد أن أسر ١٩٠٠ برتغالي،
وقام الاصام بههاجمة مستويحات النخيرة
وقام الاصام بههاجمة مستويحات النخيرة
وقام الاسام بههاجمة مستويحات النخيرة
والأسلحة البرتغالية في المدينة واستولى عليها .
وساعد العمانيين في ذلك تسلحهم بنوع جديد من
المساعد العمانية الحديثة، وزعادة عدد وقوة الدافع

وساعد العمانيين في ذلك تسلحهم بنرع جديد من السفن الحريية الحديثة، وزيادة عدد وقوة المدافع فيها، وتخلوا إلى حد كبير عن سفنهم التقليدية واستضدموا سفناً كبيرة الحجم من الطراز الأوروبي، بنبي معظمها في البهند. وزودت بالمدفعية الحديثة .

الصدام مع هولندا

في تلك الفترة بدأت الخلافة الإسلامية المتمثلة في الدولة العثمانية في التراجع والانحسار، برز إثر ذلك أطماع الدول الأوروبية في المنطقة مستغلة ضعف الدولة العثمانية ـ كما قلفا ـ وانشقالها في مشاكلها الداخلية وحروبها الخارجية .

ومع تدرك الاسطول العماني ضد البرتغاليين، زارعاً الرعب في قلويهم، منتزعاً منهم الموقع تلو الموقع، ونتيجة لتصاعد القوة الهولندية في الطبح فقد سعت لارث الهيعنة البرتغالية، ولكن العمانيين لم يكونوا على استعداد لاستبدال بالسيادة البرتغالية السيادة الهولندية في الغليج والمحيط الهندي، وبدأ الصدام بينهما في العلام



دولة ينحسب لها الحساب على المنعيد الدولي والإقليمي.

«وعند تسلمه كانت الهلاد. تعاني من الاضطراب وتفتقر إلى الاستقرار، فكان عليه أن يحل السلام ' في الداخل بتحقيق وحدة القبائل: منطلقاً لبناء الدولة القوية التي تتطلع إلى إعادة ميبتها ' الفارجية وازدهارها التجاري، ببنياء الأسطول الذي تعرض للإهمال خلال محنة المرب الأملية والقزر الغارجي.(1٤)

قفي سنة (۱۸۸۹ هـ - ۱۷۷۰م) كان أسطوله الهجري يتألف من ۲۶ سفينة، أربع منها مزودة بـ 32 مدفعاً، وخمس فرقاطات تجمل كل منها ۱۸ إلى ۲۶ مدفعاً، أما البقية فكانت من النوع الذي تتراوح أسلحته بين ۸ و ۱۵ مدفعاً.

وقبل ذلك بحوالي عقدين من الزمن كانت قوته البحرية قد مكنته من أن يلعب دوراً إقليمياً هاماً في استقرار المنطقة وازدهارها تجارياً، ففي سنة (۱۹۷-هـ - ۱۹۷۹م) حساصر المفرس صبيعته البحسية، واستنجد والي يغداد يالإمام، الذي أرسل جيشاً فدره المزرج العماني ابن رزيق معشرة الأف فيها الفرقاطة المسماة «الرحماني» التي كانت مركز قيادة الأسطول، وقد أحصى بارسوتر مركز قيادة الأسطول، وقد أحصى بارسوتر الانجليزي، الذي كان في البصرة أثناء الحصال عدن عناصر الجيش الفارسي، الذي كان يجاهس البحرة يخمسين ألف رجل ومغ ذلك تمكن الجيش العراق، وقد أحمى البحاس العيش الفارسي، الذي كان يجاهس البحسة غناه الحمال وطرد الغرش.

مقابل هذا الإنتصار الكبير قرر السلطان العثماني مضح الإمام خراصاً سنوياً، أستمر ولاة البصوة يدفعه لحكام عمان حتى وفاة السيد سجيداين سلطان بن الإمام أحد، وحال الإمام أحمد على إعجان الامرامور المذفولي شأة علم بعد أن أظهر

/ ١٩٩٥م وما بعدما، فأخذت البحرية العمانية تهاجم السفن الهولندية في الخليج ومياه المحيط الهندي، وتفاقم الأمر بانتقال الصراع إلى ما بين الديب والفرس، مما دفع بالبحارة العرب الذين كانوا يعملون على سفن فارسية إلى القضاء على قادتهم الفرس، واستيلائهم على السفن، وفش الهولنديون في نجدة الفرس، ويمكن تفسير ذلك بأن البحرية المعانية كانت من القوة بحيث تصدت للهولنديين والغرس، وتقليت عليهما.

واستغل الممانيون انشفال القوى الأوروبية بتوطيد نفونها في الهند، فوطدوا مراكزهم في شواطئ أفريقيا الشرقية وجزر العديط الهندي، وجاولة أقوطيد علاقاتهم منع الدول والشموب الأعرى وأقامة علاقات بنصرية وتجارية واسعة (١٣)

حكم أل يوسعيد وتأسيس الإمبر اطورية العمائية عندما تولت الدولة البوسعيدية في عمان استطاعت أن تعقق الكثير من الإسعازات العسكرية لا سيما بناء الأسطول العمائي وتطويره للأعراض العسكرية والتجارية، وأصبحت عمان مي عهده

أسطوله كفاءة عالية في ملاحقة القراصنة على السواحل الهندية وأسر بعض قادتهم، وعقد الشاه مع الإمام حلفاً دفاعياً هجومياً، وعين سفيراً مقيماً في مسقط، وقد أثبت الإمام أجمد بن سعيد على المسعيد الداخلي، جدارته في إدارة حكومة مركزية قوية واشتهر بتسامحه ويعد نظره و بالإهتمام بالتفصيلات الإدارية.

توفي الإمام أحمد بن سعيد في الرستاق سنة (١٩٨) هم - ١٧٨٣م) ويويع ابنه سعيد إماماً على الرغم من الرغبة العامة بتولية هلال، أكبر أولاد الإمام سناً وأشدهم ذكاءً، لكن هذا الأخير كان مصاباً بضعف الهصر وسافر إلى السند إلتماساً للعلاج ولم يعد من هناك أبداً، وكان الإمام الجديد سعيد بن أحمد زاهداً في المكم، لذلك بذل أعيان



العمانيين جهداً خاصاً لتعيين إمام آخر بدلاً منه، وتوجهت الأنظار أولاً نحو أهيه قيس ثم تحولت إلى ابنه حمد، الذي كان بمثابة الحاكم الفعلي للبلاد وأقيام في مسقط بينما ظل والده في الرستاق، وكان أول من ناداه الشعب بالسيد، وأولى السيد حمد الهتماماً خاصاً بتوسيع نفوذ عمان البحري فاستولى على لامو في شرق أفريقيا.

وراح يتخطط للأستيلاء على معباسا وكلكوتا نفسها، لكنه توفي فجأة في سنة (٣-٣١هـ – ١٩٧٩م) وخلفه في السلطة النطلية السيد سلطان ابن الإمام أحمد بن سعيد، وكان نفوذ عمان في أيام السيد سلطان يمتد على جانبي الخلهج ويفرض الرسوم على جميع السفن المبحرة فيه.

بعد وفاة السيد سلطان شهدت عمان مرحلة من الخموض وعدم الاستقرار انتهت كما يركد المؤرخون العمانيون، بسيطرة السيد سعيد بن سلطان أحمد على الوضع واستكمال مقومات سلطته التي استمرت اثنتي وخمسين سنة بين سنتي (١٩٨٦ - ١٨٥٦م).

يعتبر عصر السيد سعيد بن سلطان وهو — حفيد
مؤسس أسرة البوسعيد الماكمة في عمان
إه من
أزهى المعمور التي مرت بعمان نطال القرن
التاسع عشر إن لم يكن أكثرها ازدهاراً رغم
المعويات الكثيرة التي واجهته في بناء الدولة،
ويرى المؤرخون أن السيد سعيد بن سلطان هو
ويرى المؤرخون أن السيد سعيد بن سلطان هو
لاتك أبرز الشخصيات في أسرة البوسعيد التي
لاتك أبرز الشخصيات في أسرة البوسعيد التي
لعبت درواً في تاريخ عمان والمطيح وشرق أفريقها
الهامة جداً في تاريخ العرب المحديث والمعاصر
شهد النصف الأول من القرن التاسع عشر اهتماماً
كبيراً ببناء الأسطول التجاري والحربي في عهد
كبيراً ببناء الأسطول التجاري والحربي في عهد
السيد سعيد بن سلطان، وكانت تبنى السفن في هذه
السيد سعيد بن سلطان، وكانت تبنى السفن في هذه
السيد سعيد بن سلطان، وكانت تبنى السفن في هذه
المعاسد سعيد بن سلطان، وكانت تبنى السفن في هذه
المعاسد سعيد بن سلطان، وكانت تبنى السفن في هذه
المعاسد سعيد بن سلطان، وكانت تبنى السفن في هذه
المعاسد سعيد بن سلطان، وكانت تبنى السفن في هذه
المعاسد سعيد بن سلطان، وكانت تبنى السفن في هذه
المعاسد سعيد بن سلطان، وكانت تبنى السفن في هذه
المعاسد المعيد بن سلطان، وكانت تبنى السفن في هذه
المعاسد سعيد بن سلطان، وكانت تبنى السفن في هذه
المعاسد سعيد بن سلطان، وكانت تبنى السفن في هذه
المعاسد سعيد بن سلطان، وكانت تبنى السفن في هذه
المعاسد سعيد بن سلطان، وكانت تبنى السفن في هذه
المعاسد ا



الأحبواض من الأخشاب المستوردة من الهند وجاوة علاوة على الأخشاب العمانية ... إلى جانب استخدام أشجار النخيل لبناء السفن الصغيرة. ونثيجة لجهود السيد سعيد بن سلطان في الإهتمام

بالبصرية العمانية، أصبح الأسطول العماني الحربى والشجارى في الخليج العربي والمحيط الهندى خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ثانى أكبر أسطول على الإطلاق، ويأتى في المرتبة الثانية بعد الأسطول البريطاني.

كانت عمان في أواسط القرن التاسع عشر وحتي وفاة السيد سعيد تعتبر «دولة بحرية آسيوية من الدرجة الأولى» غير أن مكانتها بدأت بالإنحسار لأسباب إقتصادية وسياسية نشأت عن اقتسام الامبراطورية العمانية، والتراجع البحري نتيجة عدم استقرار الأوضاع السياسية في النصف الأول من القرن العشرين.(١٥)

البحرية العمانية في عهد السلطان قابوس

وعندما تولى جلالة السلطان قابوس بن سعيد مقاليد الحكم في عمان ١٩٧٠م، وتمجيداً للدور البحرى العظيم شهدت البحرية العمانية في عهد جلالته، تطويراً وتحديثاً لقدراتها البحرية حيث كانت البحرية قبل عام ١٩٧٠م عبارة عن جناح بحرى يضم بعض القطع البحرية الخفيفة التسليح والإمكانيات، ومع بزوغ فجر النهضة المباركة خطت البحرية خطوات واسعة على طريق التطوير والتحديث، شملت كافة عنامبر ومرافق قوتها البصرية ومع التوسع الذي شهدته البصرية السلطانية العمانية أدخلت إلى الخدمة العديد من القطع البحرية الحديثة، لرفع كفاءة الأسطول العماني حتى يكون على مستوى المسؤولية الملقاة على عابقه في الذود عن المياء الإقليمية وعلى الجائب الآخر مواكبأ لنظم التسليح البحري

العالمية العديشة، وفي هذا الإطار تم توقيع إتفاقيات تسليح حديثة لتزويد البحرية بالسفن المتطورة، حديث تمت إضافة عدد من السفن المسفنية المحيرة والسفي من أحدثها السفن السفنية (قاهر الأمواج – البشرى – المنصور – المشورة، ويأتي انضمام القطع البحرية الجديدة إلى الأسطول في إطار دعم القدرات الدفاعية وإحلالها المشفن التي أخرجت من الخدمة، وتعد السفن الجديدة من أفضات أقطع البحرية المالمية التي بهزت بتجهيزات وتسليح حديث، وتم يناؤها لتواكب الاتجاه الحديث في الأداء البحري هذا إلى لتواكب الاسلام الحديث في الأداء البحري هذا إلى أسطول البحرية السلطانية المعانية وتشكل قوة أسطول البحرية السلطانية.

الراجع:

۸- عـمـان ودورهــا الـريــادي بين حضارات العالم القديم- الباحث محمد على المسليبي حن ۳۲- فعاليات ومناشط المئتدي الأدبي ۸۸/ ۱۹۹۰م-وزارة التراث القوسي والثقافة بنا في الحرار الا المريدي الا المريدية

ورزه المرات العربي والعدة ٢- ظفار في الكتابات التاريخية ورحلات الباهثين: عبد الله بن علي العليان

مجلة نزوى – العدد (۲۶) اكتوبر ۲۰۰۰.
۳ – كتاب عصان في القاريخ – الباب
الرابع – انهمان العضمارة العمانية –
قصل جهود العمانيين المحرية قبل
الإسلام (ص ۲۰۶) المرجع حصيلة
النترة القرية التي عقدت عام 1945 في مسقط طبع بدار أميل للنشر– لنش

المرجع السابق من ۳۰، المرجع السابق من ۳۰، و ممان محد عبد العزيز- تجارة عمان في الكرام وصداها على سياسة مصرحت طليعة القرن السابع الهجري- بحث مقدم إلى ندوة العلاقات العمانية المحسرية ۱۹۹۱- احسدار المتـقدى

الأدبي— وزارة التراث القومي والثقافة— الجزء الثاني ٩٩٢ أم. ٦- عمان في التاريخ- مرجع سابق ص ٢٢٨ و ص ٣٢٩.

٧- عمان في التاريخ- مرجع سابق من ٣٣٠.

- ممان في أموادها القاريخية - الباحث عبد المنعم عاصر سلسلة تراثنا - العدد الثامن - وزارة الترات القوسي والثقافة - طبع
 بمطابع سجل العرب - القامرة - يونيو ۱۹۸۰م ص۳۷ و ص۳۸ .
 - عمان في التاريخ - مرجع سابق - س۳۲ .

١٠ الصراع البحري العمائي . الهرتفائي في الخليج - د/ صالح
 محمد العابد- المعهد الديلوماسي- وزارة الشارجية العمائية محاضرات الدورة التاسعة ١٩٩٤م

١٢ – عمان في التاريخ – مرجع سابق

٤ ١ – الصراح البحري العماني – البرتغالي – مرجع سابق.

١٥- الوعد والوفاء غمل عمان غي العصور الوسطى والعديث-وزارة الاعلام- سلطنة عمان- طبع بمطابع رياض نجيب الريس ومشاركوه المعدودة- لندن- ص ٧٧-٧٧.





ممتع الجلوس مع محمود درويش والتحادث معه، ليس لانبه شاعر فلسطين واسمها الأخر، ولا لحضوره الرمزي الكبير عربيا، ولكن - ويجدر قول ذلك أحيانا- لأنف شخص

ممتع ، التقيته على غرفته على الفندي خلال زيدارتـــه الاخيرة الى بيروت حــيث أقسام أمسية وكرم على جامعة البلمند، وكانت المرة الثانية التي ألتقيه فيها هناك . استقبلني بالطريقة نفسها، بالكرم الشخصي نفسه، الذي يسقط هيية اللقاء ويداحل معلها نوعا الذي يسقط هيية اللقاء ويداحل معلها نوعا الذي يسقط هيية اللقاء ويداحس معلها نوعا

الذي يسقط هيبة اللقاء ويدخل محلها نوعا من الخفة اللطيفة، من «أهلا وسهلا، التي يقولها غامرة عالية الى طريقة المصافحة

يقول لك معمود درويش إنك بت صديقا، وبالأحرى يحتك على انشاء علاقتك معه على هذا التعوه , بعد ذلك يشرع في حصدين بدرده صاديا، يسالك عن نفسك وعن بيروت وعن بعض الاصدقاء , ويحدثك عن نفسه التي جلس عليها ويحدثك عن نفسه التي جلس عليها وكانه يجعلها كتبته، مقتاحه الى غرفة غريبة في المرة السابقة ، وكانه اعتاد طويا الهولس عليها ، وكانه يجعلها كتبته، مقتاحه الى غرفة غريبة في هندق غريب ، وهذه أظنها من عادات درويش التي تعلمها خلال اسفاره وترحالاته الكثيرة ، أي كيف فالف الأمكنة الغريبة ويووشها ، لا وعلى الرغم من عمومية درويش ، أي كونه شخصا عاما بامتيان وربما بسبب ذلك ، هانه يعرص على اظهار هذه التاحية الشخصية ، فالرجل هو ايضا رجل عزلة ، وهذا ربما احد أسراره ، أي أن يكون قادرا على حمل نفسه وضعاء ايشكل منها أينما وجد، ومهما كانت فترة اقامته قصيرة وعابرة ، ما يشبه شرنقته الواصة ، عانه الإخاص ، فرديته.

في مقابلتي الأولى معه تحدثت ودرويش في للسياسة، في الراهن الفلسطيني الفارض حضوره عليه وعلينا، والارجح ان درويش خلال زياراته الكثيرة تحدث كثيرا

في السياسة حتى تعبد يسألني اذا ما شاهدت حوارا المنزيونيا كان اجراه قبل يومين «كان فيه الكثير من السياسة أثيس كذلك» يسألني «لكن كان فيه الشعر ايضاء أجيبه وكأنني أطمئنه الى أن السياسة لم تحتكر كل شرء مثلما تهدد دائما أن تغط.

^{*} شساعر من لبنسان.

يأتي المصور، تبدو على وجه درويش علائم اللاارتياح، يحب درويش صوره ويسألك باهتمام عنها، لكنة لا يجد ذهبه ملاتما للتصميور «أتعرف أنني ولا مرة شعرت إن وجهي تحبه الكاميرا. أشعر أنني تحت وطأة سلوك رسمي لم متطلبات التخاطب بالفصحي مثلا»، اشرح آلة التصريل فـ«تكمل» معهم «مل ضرورية هذه.. الا نستطيع التحدث من دونها؟» «بلى، نستطيع أن ننسي وجودها» الجبية «حسنا، سنتصرت أذا بالعامية».

طوال ساعات ثلاث تحدثت وبرويش حتى نسينا- انا وهو- اننا نجري حديثا صحفيا، غابت الشمس وحلت العتمة في الغارج، ومع هذا التيدار في الطقس تبدلت نبرة درويش، خفتت، ودخل على وجهه شيء من العتمة الآتية من الخارج، قبل ان ينتبه الى اضعاح الكهريائي الأجر في الغرفة.

محمود درویش قامة شعریة وإنسانیة کبیرة، تخرج من الحدیث معه بعداقة تدرك انها باتت اعمق واجعل واقل رسمیة، بعززها بنفسه لحظة وداعك «هات قبلة» قبلة على الفد، تشبه مصافحة، تترك بصعات لا تمحى على الكف والقلب معا.

♦ لاحظت من خلال قصائدك الكثيرة أن والدتك حاضرة اكثر من ابيك، أو بالأحرى هذا هو الانطباع العام، نشعر أننا لا نعرف اباك بقدر ما نعرف أمك، ماذا عن العلاقة بالأب؟

♦ أحب أن أصمح هذا الانطباح، فأبي حاضر حضورا واضحا ومبكرا في شعري، حضور مرافق لحضور والدتي، مثلاً في «عاشق من فلسطين» هناك قصيدة مهداة اليه، «نـهـائي عن السخرى، في «أرى مـا أريد» وهناك مرثية «نـهـائي عن السخرى، في «أرى مـا أريد» وهناك مرثية وليديد هناك الاياتل يا أبي» وفي «لماذا تركت الحصان وحيدا» هناك ثلاثية حوار بين الأب والابن خلال الهجرة الاولى الى لبنان، فمن ناحية الكمية هو حاضر، أكثر، أن على الاقل حاضر بشكل مواز لحضور أمي.

علاقتي بأبي كأنت، وكما يقول شعري، علاقة يلتبس فيها من هو الأب ومن هو الإين، وهذا اقوله في «رب الايائل يا البي» كأن أبي رجلا شجولا جدا يعاملنا بمسافة، وكان أيضا رجلا هرينا، لان هموم العياة

انقضت عليه باكرا جدا حيث انتقل من مالك أرض الى عامل في أرض، وحمل أعباء عائلة كبيرة، وهو من طبعه انه لم يوبخ أحدا منا، بينما الشخصية الأقوى في الليب، والتي كنت أعتبرها عنيفة الى حد ما، هي والدتي، وكنا أعتقد طفلا، ونتيجة ما كنت اعتبره معاملة أعلية منها، انها لا تجبني، ويقيت هذه المتكرة معي إلى أن سجنت للمرة الأولى، وعندها أدركت انها تجبني، بل أدركت كم تحبني.

في أية حال لم يكن سلوك أمي أو أبي بالمستغرب، اذ من منادات القروبين في ذلك الرمن الا يحبروا عن حبهم منادات القروبين في ذلك الرمن الا يحبروا عن حبهم وعاطفتهم تهاه بغضهم البعض، لم يكن اعتياديا، كما ترى اليوم، أن يعبر الأب والأم عن حبهما لابنائهما، وكأن السب عيد، أمر ينبغي اخفاؤه في المناطق القصية من المشاعر.

پ بیس هناك كلمة «أحبك» مثلا.

 اطلاقا، هذه الكلمة لم اسمعها حتى الآن لا من أمى ولا من ابي، حتى في طفولتي لا أتذكرها، بالتأكيد قالاها لي وأنا أصغر من أن أعيها، وهذا الشجل بين ابي وابنائه توارثناه نعن الأبناء، فنحن الاخوة لا نحكى مم بعضنا في أي قضية شغصية او حميمية، نحكي في القضايا العامة، عائلة خجولة جدا، وعلى سبيل المثال لاحظت ان بنات أشى الاكبر يشتكين لى انه لا يحكى معهن ولا يتدخل في شؤونهن، هو مدير المدرسة التي يتعلمن فيها، ولكنه لا يساعدهن ولا يسألهن عن دروسهن، ولا يحدثهن في أمورهن الشاصة، نوع من الانفصال العاطفي، لكنه لا يعنى ان أخى غير عاطفى، لكن ليس هناك تعبير عن العاطفة، اضافة الى انه ويسبب موقعه كمدير مدرسة يضطر الى أن يكون محايدا، هذا النوع من العاطفة المكبوتة أظن انه من ميراث ثقافة قروية عربية، وبالنسبة الى الوضع الفلسطيني تجده يتفاقم، اذ يكون الأهم بالنسبة إلى الأب مثلا أن يحمى أولاده وهذا يتضمن أحيانا أن يقربهم إلى أماكن أمنة كما حصل في هجرتنا الأولى، وإن يؤمن لهم حياتهم، أي أن يُضطلع بمسؤولياته كأب، ويأتى ذلك غالبا على حساب العاطفة المباشرة، لكن كما قلت لك علاقتي بأبي نمت لاحقا، مع

تقدم وعيي، وحيث بت قادرا على فهم حكاية أبي، والنفاذ منها الى عائمه الداخلي، هذا الفهم الذي ترجمته شعرا.

الجل

> . ﴿ كَانَ يَتُوسُمُ فَيْكُ شَيِئًا؟

 لا أعرف، لكنه كان يفرح بقدرتي على القراءة، وحين هاجرنا الى لبنان وكان معنا كان يعطيني الصحيفة كي اقرأها بصوت عال.

♦ هل كتبت شبئا لجدك؟

بطريقة غير مباشرة في السيرة، وجميع العلاقات على
 هذا المستوى عبرت عنها في هذه السيرة الشعرية
 ولاسيما «لماذا تركت الحصان وحيدا؟».

خَافِ تَصْف نَفْسك في تَلك المرحلة المبكرة، هل كنت
 مشا او ضعيفا بين الاولاد، هل كنت تخجل من نفسك
 مثلا؛

لم أكن مشاغبا، كنت سليط اللسان وسريع البديهة وهاتان صفتان اختتهما عن أمي، لكنني جسديا كنت ضعيفا، وكان هذا يرشحني دائما للتعرض الى اعتداءات من أولاد آخرين، حين ولدت كنت ضعيفا جدا وكان يفترض الا أعيش وقال الطبيب إن حياتي لن تستمر الا

أياما. فكنت لتصدى للأولاد بسلاطة لساق، ويما افترضته تفوقا عليهم في منطقة بعيدة عنهم، أي من خلال القراءات، كنت أحاول التميز عنهم بأنني غير مثقول مثلهم بالألعاب، وأذكر مثلا أنني قرأت باكرا لطه حسين، وكان هاجسي الأول إثبات وجودي بتفوق ذهني لانني لا أملك إمكانية المبارزة على المستوى الجسدي.

ذكريات جارحة

♦ هل لدیك نكریات جارحة أو قاسیة من تلك المرحلة. أعنى هناك ذكریات من الطفولة ترافقتا طویلا. وهذه عادة لا ینتبه الیها الكبار باعتبار أنها هامشیة أو اعتبادیة،

♦ بين ذكرياتي الجارحة أنكر ذات مرة حين كنت عائدا من المدرسة حين أوقضني ولد في صنف أعلى منى وضريني بالا أي سبب او مقدمات. شعرت بالانسحاق، لا للألم، بل الامانة، ومما زاد شعري بالاهانة أنني غير قادر على الرد عايد لانه أكبر وأتوي مني.. وعيي هذا الأمر كان يؤلمني. وما انقذني من هذا الموقف هو أحد المعلمين الذي كان مارا من هناك فأخذني من يدي وحاول أن يواسيني.

 ♦ ما يؤلم في حالة كهذه هو الانكشاف, أي انكشاف الضعف أمام الأخرين وافتقاد الأدوات للمقاومة او التعويض عن النفس.

♦ تماما، الامانية هي أكثر ما آلمني، أن يعتدي على شخص من دون أي سبب ولا استطيع الرد عليه، وهذا الجرح المبكر الذي لم يندما، سامه في ادخالي في عزلة مبكرة هنا المنظم واقترأ وحيدا. مرة أخرى شمرت بامانة مبكرة هنا بالإنبان والمنا الإولى. شقبت مرة أو مرفين يكلملة لا أعرف معناها، بنات لبنانيات لا الصف قلل في رلاجئ، ولم أكن أعرف معناها، بنات لبنانيات لا الصف قلل في رلاجئ، ولم أكن أعرف معنى هذه الكلمة. وحين عدنا الى فلسطين أهنت يهذه الكلمة مرة أخرى من أهنة كنا الإجئين لا قريتهم، وكان هناك تنافس مدرسي بيني وبينها، وكنت متقوقاً عليها اللاجئ أو شتيمة عليها اللاجئ أو شتيمة عليها بنات اللاجئ أو شتيمة اللاجئ ليست قصة طارح فلسطين هناك

♦ لإبزال حتى الأن هناك لاجئون في فلسطين نفسها. ♦ للأسف، فأنت تجد لاجئا عن بلدته او مدينته أحيانا في جوار البلدة او المدينة نفسها، فان تكون لاجئا بداية هر الا يكون لك بيت تستظله، أن تقيم في خيمة حتى لر كانت مدة الخيمة تبعد امتارا عن بيتك، أو أن تقيم في منزل مستعار ومؤقت، هاتان الحادثتان، أي الضرب والشتيمة، كانتا من بين أكثر الأشياء المؤلمة في حياتي، وأغل أنهما ساهمتا الى حد بعيد في تحديد مسار حياتي

الحاسة السادسة

 هذا النوع من الهشاشة والضعف هل أمدك بنوع من الماسة السادسة المبكرة تجاه معاناة الأخرين، تجاه ضعفهم وهشاشتهم؟

♦ لا استطيع وصف الأمر كذلك، لم أعط هذا المعنى، كنت أشعر أنني اذا الهش، وكنت أعالج هشاشتي كما قلت بحماولة التميز والتقوق في مجالات أغرى، لاحقا صرت أعي أن هذه الاهاذات هي في واقع الامر غيرة، وصرت أشعر انهم هم الاضعف، وابتدأ عندي بالتدريج إن من يظلمك انما هو يقطي هشاشته الداخلية.

• امن أن النسخر جهاء هي خلك المرحلة؛
• لم أكن في تلك السن أعي قوة الشعر والكلمات بصورة عامة، كنت أقرأ وأكتب أحيانا من درين الانتجاه حتى الى المناسبة من المناسبة والمحالة عندا المناسبة والمحالة المناسبة المناس

 الشتيمة نفسها، المهم أنني لم أكن أدرك أن ما قلته يمكن أن يعني أحدا أو أنه شعر.
 كان موزونا مقفى؟

♦ أجل. الكن من دون تقصد كتابة الشعر، كنت أقوم بما يشبه الواجب المدرسي أو فرض الانشاء. لكنني فوجئت باستحسان أهالي القرية، أي الاناس العاديين، للقصيدة، وكأنها جاءت لتعبر عن مشاعر مكتومة عندهم، لكن ما غاجأني أكثر هو استدعاء الماكم العسكري في وتهديده غاجأني أكثر هو استدعاء الماكم العسكري في وتهديده الماهلية ملكون كبيرة، كأن يمنعون أبي من العمل، عدت العاقبت ولدي شعور مفتلط بالفوف على أهلي، وفي الوق نقسه بأن ما قلته، للشعر، ليس بالأمر البسيط، وانه يمكن أن يزعج حاكما عسكريا الى درجة تجمله يهدد ولدا مثلى.

محاكاة أوثى

♦ في هذه القصيدة المبكرة من كنت تحاكي، من كان مثاك أو نعوذجك بين الشعراء أو الأدباء؛

- ♦ كنت على الأرجع متعرفاً على الشعر المهجري، والارجح الشعر الاندلسي، اضافة الى الشعر الجاهلي، وأذكر أنني سحرت بالمعلقات وأول ما طمحت الى كتابته فتيا هو معلقة شعرية، لم يكن وصلنا بعد الشعر العربي الحديث، السياب او البياتي او شعراء التفعيلة.
 - ♦ لم تكن تعرفت على الشعر العبري؟
 - ♦ ليس بعد، الشعر العبري تعرفت عليه لاحقا.
- ⋄من هم الشعراء الحديثون الذين تعرفت عليهم بداية؛
 ♦ كانوا ثلاثة بشكل أساسي محمود حسن اسماعيل وعبدالله الهيئاتي ونزار قبائي وكنا نتصارع في المساعدات كانت الاستماءات المدرسة حول مولاء الشعراء، وكنانت الاستماءات السياسية، من يمين ويسار، تنعكس في الانجذاب لهنا السياسية، وكن يمين ويسار، تنعكس في الانجذاب لهنا الشاعر أو ذاك، فهندقال أهدنا، حثلا من محمود حسن الساعيل الى البياتي ثم تتعمق علاقته بناظم حكمت.
 - اسماعیل الی البیانی تم تعه * ماذا عن نزار قبانی؟
- نزار قباني كان خارج هذا المعنى، كان فوق التجارب
 السياسية والحزبية، كان يضاطب مراهقتنا، والمراهقة
 واحدة سواء كنت يساريا أم يمينيا، فتنني نزار قباني في

♦ اللاجئ مرة أخرى؟

ان هذاك أشهاء لا تقال كان يقولها، أي أن الشعر يستطيح
يمكن أن تشتغل عضي نزار قباني أن الشعر ليس له هيية،
يمكن أن تشتغل فعيشة من بنطال، وإن مفرداته ليست
مستحصية، وإن ما نعيشة يمكن أن نحكيه ببساطة تامة
يكنت انتقل بين هزالاء الشجارة الثلاثة الذين ذكرتهم،
يكنت تنقل ابني مخالف الداخلي كطفل، مع العراهقة هل
كنت تنقل الى شكله، هل كنت تجد نفسك وسهما مثلا؛
* أعي أن البنات كن يحببنني، كان شعري أشقى ريكن
لم أكن أفل أن شكلي جبيل، ولكني كنت أحب أن يكون لي
حظرة لدى الفتيات، بعمنى انني كنت مثل لعبة البنات.
حظرة لدى الفتيات، بعمنى انني كنت مثل لعبة البنات،
يغذجنني وربما كنت اسليهن لانني كنت مثل لعبة البنات،
يغذيني وربما كنت اسليهن لانني كنت مثل لعبق البنات،

ب الحب كان يتم عبر تبادل الرسائل، لم تكن هناك قصص حب بل قصص وصال، فالرسالة كانت أقرب الى الزواج الرومانسي، وكنا نفكر بالرسالة كثيرا وننشغل بها... الخ، الما التفكير في الجنس فلم يكن مكنا.

♦ مثى بدأت تفكر بالجنس؟

لدي مجموعة حب أول وليس حبا واحدا، والمطلب
 الجنسي لم يكن واردا لدي او لدى أصحابي، كنا صفارا
 ولم يكن لدينا هذا النداء الجنسي الملح.

فريد الأطرش

وجريثا.

♦ هل كان يجذبك عبدالحليم حافظ؟

کثیرا، کما کانت هناك آحزاب شعریة کان هناك حزبان فی الفناء، حزب عبدالحلیم حافظ وحزب فرید الاطرس، وکنت متعصبا الی عبدالحلیم الی درجة آننی کنت أرفض الاستماع الی فرید الاطرس، الآن أجد أن صوت فرید الاطرش وکذلك ألحانه جمیلة، لکن وقتذاك کنت متعصبا والتعصب یعمی، ومقلما یصیب الدماغ والعین واقلیب یصیب الادن أیضا..

هاذا عن وجهتك السياسية وقتذاك؟

♦ كنت متأرجحا بين الناصرية والحزب الشيوعي.
 ♦ لماذا عبدالناصر؟

♦ بسامة الانه كان زعيم العرب ومنقد الأمة، لكن على مستوى الداهل كان زعيم العرب ومنقد الأمة، لكن على السرائيلي الذي كان يطرح قضايانا ويدافع عنا كأقلية ضمن المجتمع الإسرائيلي، كنا نعتبره حزينا والمدافع عنا، وكذا منسجمين جدا في اطار هذا الحزب، من دون ان كرن بعد ايديولوجيين، بمعنى أنه لم يكن لدينا فهم بعد للماركسية واطروحاتها.. ولم يكن هناك تعارض بين حبنا الحزب الشيوعي وحينا لعدالناصر، وحين حصل الخلاف لاحقا بين الخاصرية العدالناصر، وحين حصل الخلاف لاحقا بين الخاصرية العدالناصر، وحين حصل مشتقين، كنا ننصار إلى هذا العلوف أو ذاك، لكن لم تكن لم تكن الحية الصيد إلى هذا العلوف أو ذاك.

♦ لم تأخذ خيارا؟
 ♦ لا، لم أتمكن من ذلك

♦ لكنك بقيت في الحزب الشيوعي؟

 لبضع سنوات، لكن لم يكن الخلاف حادا، وحين يخطب عبدالناصر كان الجميع يبحثون عن راديو للاستماع إليه، كان الراديو نادرا ايضا.

 متى سمعت كلمة فلسطين للمرة الأولى انت الذي نشأت ضمن المجتمع الاسرائيلي؟

كأقلية كان الاسرائيليون يماملوننا كعرب، وفضهم واضطهادهم لذا كان على أساس انذا عرب، كان ادراكنا أدن لعرويتنا ومن هذا كتبت حسجل أنا عربي» ليس حسجل أنا غلسطيني» ليس عليه أن المسلطيني، كنا نحرف أن هناك بلادا اسمها فلسطين لكن لم يكن هناك مشروع اسمه فلسطين، الحكي كيانية اسمها فلسطين، يكنى أن تقول أنا عربي من دون الحاجة الى التعريف الفلسطيني، بدأت الفكرة الفلسطينية، عدا الحاجة الى التعريف الفلسطينية، بدأت الفكرة الفلسطينية تدوي مد دون الدو بعد نشوء منظمة التحرير الفلسطينية.

پعد هزیمة ۱۹۹۷

وعلى انشاض هذه الهزيمة العربية، كان على الفلسطيني ان ينتبه الى فلسطينيته وان يأخذ أمره ببديه. لكن الآن انتبه الى ان مجموعتي الشعرية الثانية كانت بعنوان «عاشق من فلسطين» ولا أعرف من أين جامي هذا التأكيد على الشيء الفلسطيني، خاصة كما قلت لك

أننا كنا ننظر إلى أنفسنا كما كان الاسرائيليون ينظرون إلينا كعرب.

سجل أنا عربي

♦ «سجل أنا عربي» احدى أبرز قصائدك المبكرة والأكثر شهرة، هناك من يقول انك لا تحي هذه القصيدة وتتمنى لو أنك لم تكتبها؟

 هذا غير دقيق، مشكلتي ليست مع القصيدة انما مع قارئها، أي أن محمولها «السياسي» والرمزي لا يشكل عبدًا على، لكن المشكلة هي مع القارئ الذي يتعامل معها على أنها بطاقة هويتي الشعرية، أي أن محمود درويش يعنى بالنسبة الى قاربًا معينًا «سجل أنا عربي» حصرا، ولا يعرفني حتى الآن الا بها.. وسأحكى لك بصراحة حكاية هذه القصيدة التي تضعها في سياقها الفعلي، فقد ذهبت الى وزارة الداخلية لاستصدار بطاقة هوية أو لتجديدها، لا أذكر على وجه التحديد، وكان هناك استمارة على الموظف ملوها وتتعلق بمعلومات عني، عن مكان وعن سكني وولادتي... الغ، الى أن سألني الموظف «القومية؟» أجبته «عربي»، فعاود السؤال وكأنما في نبرة السؤال وفي إعادته على هذا النحو استنكان فقلت له مجددا وكان الحوار يجرى بالعبرية «سجل أنا عربي»، شرجت من عند الموظف واعجبني الايقاع فبدأت في رأسى بتدوين القصيدة قبل أن أكتبها على قصاصة ورق في الباص في طريقي الى البيت، وكان بناء القصيدة يشبه الاستمارة، أي صفاتي والمعلومات المتعلقة بي، لكن الشعر لم يعد أشقر بل بات أسود وياتت كفي «صلبة كالصمةر، وبات عدد أولادي ثمانية، كرد على الموظف، أي الذهنية الاسرائيلية، التي يغيظها كثرة أولادنا، حشدت في القصيدة كل ما يغيظ هذه الذهنية صرت أطور بطاقة هويتي الشخصية وأوسعها لتصبح بطاقة هويتي الجماعية، وجاء ذلك كله بشكل عفوى وعلى شكل ملاحظات سريعة، وكتبتها كخاطرة لا كمشروع قصيدة.

♦ كتبتها على القافية؟ على عدة أوزان وقواف، لكن لم يهمني ان تكون قصيدة، أردتها صرخة تحد.. تركت هذه القصاصة جانبا ولم أعرها الكثير من الاهتمام، الى ان كان هناك

مهرجان شعرى في النامسرة يفترض أن أشارك به بقصيدة، ذهبت وألقيت قصيدة، ولاني كنت صغيرا، وكما يقولون اليوم هذاك مطرب جديد صاعد، كانوا يقولون هناك شاعر جديد صاعد.. يقول كلاما، وكنت أحيانا أصعد المنبر بالشورت، لم يكن هناك علاقة بين شكلي ونصى، بسبب ذلك طلب الجمهور الى القاء قصيدة ثانية ولم یکن لدی، لکن فی جیبی نمر «سجل أنا عربی» فألقيتها، وحدث ما لم أكن أتوقعه، شيء يشبه الكهرباء شياع في الجور الى حيد أن الجميهبور طبلب منتبي أعبادة القصيدة ثلاث مرات، يبدى إذن أننى كنت اعبر عن مكبوت بسيط جداء لكن غير معبر عنه.

♦ كان شعورك العقوى حين كثبت؟

 تماما، لكن أقولها لك بصراحة من قرر أن هذه قصيدة هم الناس وليس أنا.. هم الذين قالوا لي هذا شعر، أنا كنت أسميه نصا قبل أن يشيع مفهوم النص، من يومها واينما أذهب يثار هذا الموضوع ويطلب مئى القاء هذه القصيدة، وهذا المطلب يتجاهل. انني مررت بتجربة جديدة، دخلت مع «العصافير تموت في الجليل» في الغنائية الخافتة «مطر ناعم في خريف بعيد..».

أي ليس الجملة الضاربة، بل النص المشغول؟

 أي البحث عن الشعر، ولكن هذه القصيدة كانت دائما بمثابة العقبة..

♦ طاردتك؟

♦ تماما، هذا في بيروت أو في العالم العربي.. فكنت أخاف من أن تشكل عائقا يمنع القارئ من متابعتي. لكن رغم ذلك للقصيدة فضل كبير عليك؟

 لا انكر ذلك فهي التي عرفت الناس على، لكن هذا لا يعني ان أبقي، أو أن يبقي شعري، اسيرها.

أحق إلى خيز أمي

♦ هناك قصيدة أخرى لا تقل شهرة عن «سجل انا عربي» هي «أحن إلى خبر أمي » وهي أيضا من بين القصائد التي تطلب باستمرار منك حتى انك في أمسية البلمثر اخيرا نصبت فخا للجمهور بأن قلت مطلع القصيدة، لكن يبدو ان هذه القصيدة لا تشكل عبنا عليك؟

لا تزعجني، وسر انتشار هذه القصيدة انها غنيت ولو

بقيت قصيدة في كتاب لكان التعامل معها اختلف. ♦ لكن هناك قصائد أخرى غنيت، ومع ذلك لا تحوز الشهرة نفسها او الموقع نفسه عند الناس.

ه هذا صحيح فدسجل انا عربي» غنيت مرات عدة وصنعت غناه سيمفونيا، فكانت القصيدة أهم من الأغنية، قوتها كانت في ذاتها وصارت خطرا علي وعلى تطوري إذ أرادني الناس أسير هذا المناخ التعبيري. لكن غناء قصيدة وأمي» من ناحية أخرى خدم القصيدة، وعرف الناس على وجه آخر لي ولعبارتي الشعرية.

« لدیك مشكلة في تكرار المناخ او العبارة نفسها، هناك شعراء يبقون أسرى التطلب الجماهيري؟

هذه مشكلة، وأنا أقول دائما لا أحد ينجو من التكرار ولا تكور القصيدة فعلاً عمل وحص، أي ان الشعراء الأنبياء ماتحون خطا مباشرا مع الغيب. لا أحد ينجو من التقليد خاصة في الهدايات، حيث لا تكون شخصيته الشعرية تكونت بعد، وأنا لا أرى خطرا في التقليد القطر الصقية عبو أن يقلد الشاعر نفسه، إذ أن تقليد الذات خاصة مع بلوغ النضج هو تعبير عن عجز لا عن طموح ومودة أي الشلف وتجمد، تقليد الأخر هو عبارة عن تقدم وطموح، أضف الى ذلك أن تقليد الذات واع، أما تقليد الأخر ومائما، أعيانا تدخل قراداتك الى نصك من دون أن تدري حتى.

♦ ليس الشاعر وهده هو المسؤول، فهناك الجمهور الذي يحبس الشاعر في تعريف واحد واطار واحد، وبالتالي يشعر الشاعر الله اذا كرج من هذا الأطار سينتهي، أي أن هناك تواطؤا بين الشاعر والذائقة العامة?

♦ لكن الذائقة ألعامة ليست نهائية، أنت تصنع الذائقة المحامة، الشعراء يصنعون هذه الذائقة ويطورونها للحامة، في السلطانها أما المتفرازيا معلى نصك لن تتغير هذه الذائقة، فالذائقة العامة تجاه نص كل شاعر، وأتحدث عن نفسي هذا، إذ هناك علاقة خاصة بيني وبين جمهوري.

علامه حامله بيني وبين جمهوري « هناك توقع دانم؟

إذن أنا السيد في التحكم بهذه الذائقة وواجبي ان أغير
 هذه الذائقة، أما حين نتحدث عن تغيير الذائقة العامة

بشكل عام فهناك صعوبة وتمتاج بالتالى الى حركة شعرية كاملة تساعد على التغيير، لذلك أتحدث عن علاقة محددة بين شاعر معين وجمهور أشتاره بشكل حر وتلقائي، على هذا الشاعر أن يقدم باستمرار اقتراحات مقنعة لهذا الجمهور بانه ما يزال مرتبطاً به، وإن العقد بينهما لم يفرط.. ا**نا أخاطب باستمرار جمهوري هذا** وأقول له رحسنا احترم ما تعرفه ، لكن اقترح عليك تغييره، لأن التوقف جمود والجمود موت وأنا أكبر ني وعيى وثقافتي ومشروعي وفهمي للشعر.. هذا تخصصي أيها القراء وليس تخصصكم انتم تمارسون مهنا أخرى، لذا اسمحوا لى ان اقترح عليكم شيئا آخر. بالتالي الصدمة مطلوبة دائما، وقد تستغرب في تجربتي أن كل نص يثير صدمة لدى القارئ بسبب انزياحه بهذه الدرجة او تلك عما يعرفه، ثم يأتي نص بعده فتجد القارئ يطالبني بالنص السابق الذي أثار من قبل عنده صدمة، وإذن أنا أقوم بتراكمات أساسها الحقيقي ان هناك ثقة بيني وبين قارئي، وقارئي ليس واحدا بل يتحول، هذاك باستمرار قارئ جديد، وأنا ألاحظ أن قاعدة قرائى تتوسع لأن النخبة في العالم العربي تتسم بدورها.

في أية حال هذا ما جعل أعمالك الأخيرة تجد قبولا
 واسعا على الرغم من أنها تقوم على أرضية مختلفة?

♦ قد تستغرب إنني اليوم أكثر توزيعا وانتشارا، لان الذخية كبرت والقارئ النوعي كثن ثم انني اقنعت قرائي بانني في الجوهر لم أتغير، لكن أنا ادي طموح شعري مستمر، لذلك أقول ان انجازي الأكبر ليس في ايقاعاتي ولا تراكيبي با في قدرتي على التواصل مع قارئ جديد ومختلف، وعلى أن اصطحب هذا القارئ في رصلتي ولمحموصي الشعريين، بحيث بات هو نفسه يطالبني ولمحموصي الشعريين، بحيث بات هو نفسه يطالبني قارئ «سجل أنا عربي» وقارئ «الجدارية» أصبح هناك قارئ أهر «سجل أنا عربي» راح وحل محله قارئ أهر قارئ القاري الأول ما زال موجودة

 بطبيعة الحال اذ انك حين تقول قارشي لا تتكلم عن شخص، فهناك أشخاص تغيروا، هناك أشخاص ترجلوا من القطار وصعد آخرون هناك أناس صعدوا في المحطة

الاولى، وغيرهم في الثانية وغيرهم في الثالثة... النم.

♦ متذ منتصف الستينات بن شاعرا معروفا في العالم العربي والاعتراف بد وتقديرك الى تزايد مستمر من ذلك الصفت. أحين أن أعصرف مستمي بحداً أمك وأسوك، وأهلك وعائلتك، بالنفار اليك بتقدير، إذ يحدث أحيانا أن تكون مقدرين على نطاق واسع لكن عائلتنا لا تقدرنا على النحو نفسه، متى بدأت تشعر الك مهم أو لك معنى في عيون أهلك بالذات؛

منذ بدأت بدخول السيعن، أهلي كانوا بعرفون أنني أكتب الشعر وأعمل إلا الصعافة، لكن شعورهم بأن ما أقوم يه مؤثر هو حين بدأت بدخول السيعن، وحين وشعت إلا الإقامة الهبرية صاروا يعاملوني كشخص له وزن، و لاحقا الإقارة السععون شعري إلا الإذاعات فادركوا أنني شخص مهم توعا ما، واعتقد انهم بدأوا يقدرونيني منذذ ذلك .

هل كان لديهم مشكلة بسبب خلقيتهم الثقافية
 والاجتماعية مع كونك شيوعيا؟

وا جمعاعیه هم خوص سیومیه: اطلاقا، لم یکن لکلمة الشیوعي معنی ایدیولوجي، بل
معنی نضالی و وطنی.

«پنبادر الى الأن انفا لا نعرف الكثير عن دراستك؛
 ♦ أمنا لم أتلق دراسة جامعية، إذ توقفت عن الدراسة في
 الثانوية، وذلك للأسباب التي ذكرتها وايضا لانه لم يكن
 قي مقدور أبي تعليمنا جميعا بسبب الكلفة العالمية
 للتطيع في اسرائهل. بالتالي كان علي أن أعلم نفسي
 من شالل القراءات.. والمفارقة انني دخلت
 الجامعة لاحقا لاعطاء المحاضرات، لكنني لم أدخلها
 تلعيدا.
 تلعيدا.

أمك قرأت بالتأكيد أو سمعت «أحن الى خبر أمي»
 لكننا لا نعرف رد فعل أمك عليها?

ولا أنا، حتى الآن لا أعرف..
 لم تسألها؟

ولا مرة، لا تجيب. لكن أخواتي قلن لي انها تفرح حين
 أكتب لها خاصة حين اسميها بالاسم كما في «تعاليم
 حورية».. علاقة أخواتي البنات بها مختلفة عن علاقتنا

نحن الذكور بها، وهن يتادينها باسمها الأول، رافعين الكلفة معها، وهن يخبرنني انها تقرح كثيرا، لكنها لا تعبر عن ذلك أمامى..

♦ هل تدرك انها بعد قصيدتك لها بانت أما استثنائية؟
 ♦ لا أعرف شعورها، مع انها سليطة اللسان ولائمة ودمها خفيف، لكنها لا تقصح بسهولة عن عالمها الداخلي.

⊕ هل يحزنك انها كبرت٬

 ♦ لا ، كبرت أمي في غيابي مثلما كبرت في غيابها، ولا تنس اننا لم تر يعضنا قرابة ثلاثين عاما.
 ◊ اطلاقات

 كانت علاقتنا مقتصرة على المخابرات الهاتفية، ومرة رأيتها في القاهرة.

⇒ كيف تصف مشهد عودتك بعد هذا الغياب الطويل

واستقبال أمك لنك . ﴿ حرصت لدى زيارتي الأولى لمناسبة المشاركة في تأبين أميل حبيبي على أن يكون دخولي صامتاً أو متواريا، لذلك ذهبت الى البيت ليلا وقلت لأغي بألا يخبر احدا أنتي ذاهب الى البيت، اكن حال وصداي لى اللهيت، ورقية أمي لي البيت، وروية أمي لي حتى راحت تزغرد وكان هذا إشعار للبلدة

كلها بأني رجعت.

⇔ هل بكيت؟

خيأت دموعي.
 هل بكيت كثيرا في حياتك؟

کثیرا وما أزال ایکی.

بسين وب أول بسي.
 ثبتكي أي تذرف الدموع أم تخبؤها؟

اذرف الدموع.

♦ ما الذي يبكيك؟

 أشياء كثيرة، أحيانا حين أشاهد التلفزيون وأرى مشاهد الانتفاضة، مشهد محمد الدرة ايكاني مثلا، وقد يفاجئك أن الأفلام العاطفية القديمة تبكيني.

﴿ متى بكيت آخر مرة؟

 ♦ قد يفاجئك هذا، لكنني بكيت هنا في لبنان خلال أمسية البلمند، فخلال القائي المقطع الذي أقول فيه «وائا وقد امتلأت بكل أسباب الرحيل/ فانا لست لي/ انا لست

لي» وحين وصلت الى العبارة الأخيرة غالبتني الدموع وفاجأتني ووجدتني ادير وجهي الى الجهة الاخرى لكيلا يرى الحضود ذلك، وهذه ربما هي الدرة الثانية التي ابكي شهيا على المنبر، ففي تونس في الثمانينات الخاجأني الهكاء أيضاء وبعض الذين كانوا حاضرين تلك اللهلة قالوا لحقا أن هيئة البكاء كانت بادية على منذ اللطفة الاولى لاعتلائي المنبر، لكن أول بكاء جارف وغزير كان في ١٩٤٧،

♦ وقت الهزيمة؟

مع طقس دخول دایان الی القدس، بدا المشهد أكبر من
 احتمالي ووجدتني منخرطا في بكاء عنیف شعرت معه
 أن جسدي كله پهتز معه، ولم أحس بالزمن وهو يهر علي
 على هذه الحالة.

الشعر المبري

 هناك شاعر امريكي اختارك والشاعر اليهودي ليهودي مينوحين كشاعرين للسلام كيف تصف علاقتك بالشعر اليهودي؟

ماذا تعنى بالسلام؟

♦ أعني ان هذا الشاعر الامريكي اختار قصيدة لك ووضعها في مقابل قصيدة أخرى لمينوجين يعبر فيها كل منكما ومن زاوية نظرته الخاصة عن توقه الخاص الى السلام والحرية وعن علاقته بالأرض.

♦ حسنا.. علاقتي بالشعر العبري بدأت بطبيعة الحال من خلال الكتب المدرسية حيث كان هذاك عدد من الشعراء المقررين في المنهاج، لكنني لم أكن أحب هذا الشعر، إذ كانت علاقتي به كعلاقة فضول، أحبيت القوراة مثلا لانني وجدت فيها شعرية أكثر مما وجدت في شعر بنالك، الشاعر القومي في اسرائيل.. لم أحب شعره بسبب قوميته الشديدة التي تفوق احتمال شخص مثلي، فهد يغني للمكان، لفلسطين، ويحن إليها، بحيث لا يبقى لي شعره في المكان.

هناك علاقة مبتورة أصلا بهذا النوع من الشعر؛
 تماما، فلغة بياليك تستولي على مكافي وأنا أولى هذا الحب والحنين للأرض، منذ البداية اذا هناك نوع من الجدار، وأنا نفسيا كنت دائما ضد اختراق هذا الجدار،

ويياليك هو شاعر مكشوف لا يضلك جماليا، وبالتالي ما لفت نظري إلى الشعر العبري بعد المدرسة هو بالذات الشاعر الذي ذكرت، أي مينوحين، فهو شاعر كبير حقا. * حزنت حين مات مؤخرا؛

♦ أسفت، لانه ليس هناك علاقة بيني وبينه، وأنا التقيته مرتين عابرتين فقط، وكان أنيقا رمهذبا، المرة الثانية كانت في نيويورك، واقتصر اللقاء على المصافحة، لكنني رفضت جميع الدعوات الى مهرجاخات شعرية توسط بعض أن يسواه من الشعراء العبريين، وقد حاول أن يوسط بعض الأشخاص لكي اشارك، وكان هذا سبب أضافي لدي للرفض.

ماذا عن العلاقة الشعرية به، فهو يكاد يكون الوجه
 المقابل لله في الجهة الأخرى؟

 مینوحین شاعر بارع فی إخفاء حسه الایدیولوجی، فهو يحاول أن يوظف اليومي والهامشي والانساني مكان الاسطورة اليهودية، وبالتالي فان شعره يقترح تعديلات شعرية على التوراة. فهو يفضل أن ينظر السياح الى رجل عادي يحمل سلة خضار بدلا من الأثار الرومانية، أي تسليط الضوء على إنسانية الإنسان، ولكن مع ذلك هو شاعر ايديولوجي، المشترك بيني وبينه هو اننا نتنافس، أو أن لغتى ولغته تتنافسان على المكان نفسه، هو يمثلك المكان بلغته وأنا امتلك المكان بلغتى، وحفريات لغتنا تلتقى أحيانا ونحن نحفر، لاننا نتصارح في نهاية الأمر على المكان نفسه، دائما كنت أقول أتمنى ان تكون حروينا حروبا نغوية وشعرية ومن يملك جماليات أكثر، كنت أحب هذه المبارزة غير المقصودة بيننا، كنا دائما نلتقى عند ذلك الفراق، او نفترق عند ذلك اللقاء، لكنه شاعر كبير بالاشك، وهو الشاعر الأهم في الأدب العبري الحديث.

شبه الوحيد القادر على التعبير عنه وسط الصفة التثيثيلية التي تحمله، ولكنني لا أستطيع أن أتحرر من ضغط التاريخ على المشاعر وعلى الهوية، وأحدر ألا أحول المرأة الى موضوعة، أتعامل مع المرأة ككائن إنساني، وأجرى معها حوارا شعريا إنسانيا متكافئا بين كائنين إنسانيين. للأسف في ريتا تتدلف نساء عدة، صارت ما يشبه الشيفرة، لذلك أقلعت تماما عن الكتابة عنها لكيلا تتحول الى «سجول أنا عربي» عاطفية.

- ♦ في «أنا يوسف يا أبي» من «ورد أقل» تقول «اخوتي لا يحبونني» هناك التباس قائم حول هؤلاء الاخوة، هل نستطيع ان نعرف من هم؟
- هذا هو السؤال الوحيد الذي لا أريد الاجابة عنه لانه يحرج اخوتي ويحرجني، ولكنهم بالتأكيد ليسوا اشقائي، أي ليسوا اخوتي في العائلة.
 - أظن أن هذه اجابة؟
- أرتبطت بصداقة بياسر عرفات، ألم يخفك ارتباط اسمك
- لا اعرف، لا يستطيع الشاعر أن يقول إنه صديق لقائد أو حاكم، لان الشروط غير متكافئة، ولكن تعاملي مع ياسر عرفات فيه الكثير من البعد الانساني، وعنده من لهاقة السلوك ما ينسيني انني أمام زعيم، بل أمام انسان.
 پعض الخبثاء يقول إن «مديح الفال العالي» كتبت
 - .Y &
 - ...
 - ♦ ظل من إذن؟
 - ♦ هو ظل المقاتل والفدائي وهذا واضح في القصيدة.
 تأثرات
- « مل تأثرن بالعمق بشعراء غرييين بمعنى مل ثمة من الشعرية؛ الشعرية؛ الشعرية؛ ﴿ للشعراء الغريبين من تعتبره من روافد عبارتك الشعرية؛ ﴿ للشعرة علم الشعري مع ولوركا، تعلمت عنيير وظائف الحواس في اللغة، تعلمت الشفافية لتعبيرية، أي كيف تستطيع جعل شيء فقيل ومادي في غاية الفغة كالفراشات، لوركا النظائي عالم الفراشات،

كيف يصير البحر فراشة، والغابة فراشة، والمقعد فراشة، شاعر مائي بامتياز، شاعر آهر هو بابلو نيرويا علمني سلوك الطرق الوعرة، تلك الغنائية المتصاعدة في رحلات كبيرة، على طرق الملاحم، صعود المنحدرات والبيال والعناصر.

«بالنسبة الى لوركا يبدو أحد أكثر الشعراء التي التصقت
 صورتهم الشخصية بشعرهم، بمعنى ان سيرته وصورته
 هما رافدان اضافيان في قراءة شعره، هل تعلمت ذلك منه
 أيضا، بمعنى هل ملمحت الى ان تكون صورتك على صورة
 شعرك؟

لم أتأثر بشخص لوركا، وحتى وقت لاحق بدأت في قراء السيرة الركا، لكن هذه قراء السعاد إلى الإنساد الياد المعادلة، أي الصورة والنص، لم تكن بين ما تعلقت من لوركا، علمني شعره، هناك ذات النبض الداخلي الذي يحيل الاشياء إلى المنع عمل الاشياء إلى شعره، هناك ذات النبض الداخلي الذي يحيل الاشياء إلى خفة مطلقة كما قلت لك، ثم تعلمت مع نيرودا قرة الشكل، وأنه لا محدود للاندفاعات الكبرى للشاعل وهذه فير موجودة عند لوركا.

تحدثت في بداية حوارنا عن ناظم حكمت؟

 « جذبتني انسانيات ناظم حكمت، لكنه خرج بسرعة
 مني ربما لشدة ما اصبح موضمة، لكن الآن استعدته
 واكتشفت ان شعره في الواقع اهم من صورته في الشعر
 العربي، اهم بكلير.

من بين الشعراء الانجليز سعرني إليوت بصورة خاصة،
 حاولت أن أكون أقرب عاطفيا الى نص أودن، ان اعلم
 نفسي حيه، بسبب يسارية هذا الاخير ويمينية أو معافظة
 إليوت، لكنني ملت إلى النهاية الى اليوت.

♦ ما الذي اعجبك في نصه؟

♦ ماذا عن ت.س . إليوت؟

إليون منظومة شعرية كاملة، ومنه تعلمت تلك العلاقة الفريدة بين النثر والشعر، أي كيف يتحول الشعر الى نثر الحياة، أي أن الشعر الى نثر الحياة، أي أن الشعر يتسع بنثر العياة، أيضا أن إليون صاحب مشروع بمكن اختصاره في نظريته الماحضة حول المعادل الموضوعي، أي حين يكون هناك شيء موضوعي، حدث ما، يخفف حدة اندفاع العواطف، النقد يشكل عام لم يجد حتى الأن تعليلا كاملا.

هناك شعور بأن إليوت بالنسبة الى المتلقي العربي
 والحداثة العربية بقدر ما فتح أبواب الحداثة أفقل أخرى،
 بمعنى أن جزءًا كبيرا من الحداثة العربية علق عند حدود
 «الأرض الخراب».

 هناك الكثير من التقويمات والاحصاءات التي تضع إليوت كأحد أكبر القامات الشعرية في عصرنا الحديث، المشكلة كما قلت في التلقي،إذ لا نستطيع أن نطالب إليوت بألا يكون عظيما الى هذا الحد مثلا.

♦ هل تشعر انك اقفلت أو فتحت أبوابا؟

لم أفعل في الشعر العربي ما فعله إليوت، لا أدعي شيئا
 من هذا النوع.

♦ قرأت ازراباوند؟

♦ قرأته وتعبت في قراءته، باوند كمشروع شعري ونظرية أهم منه، كانجاز شعري، وهذه النظرية تتجلى في أناشيده، اقتراحات باوند الثقافية والشعرية أكبر بكثير من انجازه الشعري.

قصيدة النثر

♦ لم تدخل في سجالات مع قصيدة النثر؟

لا ينبغي لي فعل ذلك، هناك من اتهمني سابقا بالعداء لقصيدة النثر، لكن الدليل الوحيد على «عدائي» القصيدة النثر من انتي لم اكتبها، بالنسبة في أهم ظاهرة شعرية وأهم اختراق شعري لج العالم العربي تمثل لج قصيدة الثرث، ثكن بقدر ما تعاورت قصيدة النثر بسرعة بقدر ما دخلت بسرعة لج أزمة، قصيدة الثثر كابداع ليست هي الشكلة، لكن المشلكة ربما أن قصيدة النثر لم تغلق نظامها.

لكنها في طبيعتها ضد النظام؟

يأتي الا من الداخل. هذه مسألة للنقاش، فحتى الابقاع الداخلي يمكن ان يأتي من الوزن، لم لا، فالابقاع ليس المسلمزة والقاعدة، بل طريقة تنفس الشاعن غذ مثلا المحلقية على وزن واحد، البحر الطويل، هذا الوزن فيه ايقاعات كثيرة، تتبدل بحسب قبدل نفس الشاعر وعبارته، انن لماذا نعادي الوزن الي هذا الحدة الوزن هو اداة قياس لا اكثر والابقاع يمكن الي يتشكل من الوزن نفسه ذلك الرقف المطلق في قصيدة النثر للتمامل مع ايقاع قادم او مقاس بالوزن، الخن هذا الترف الا ينفي انني احب قصيدة النثر، وإذا قمنا باحصائيات نجد انها الاكثر حضورا.

هل فرضت عليك قصيدة النثر للسبب الذي ذكرت نوعا
 من التحدي؛ أي بسبب الأقبال الواسع عليها هل خشيت
 ان يصبح شعرك خارج البوصلة؟

♦ لم أعقه، لكنني اضطررت ان اقف ابداعيا في حالة دفاع، قصيدة النثر، بل بعض شعرائها الذين اتحذوا موقفا قصيدة النثر، بل بعض شعرائها الذين اتحذوا موقفا هجوميا، المعالجة هنا لم تكن سجالية أو نقدية، بل ايداعية، فما احاول القيام به هو كتابة قميدة نثر بالوزن، لكي اقول ان الوزن يستطيع قول كل شيء ثم بنالوزن، لكي اقول ان الوزن يستطيع قول كل شيء ثم نقاص أحاول إعراء نرع من المصالحة، ولا يشكل علي نظامي الشعري أي ثقل، فلا استطيع العمل من دون نظام.
♦ ألم يغرك كتابة قصيدة نثر؛

 بم يفيدني هذا الامر؟ استطيع في قصيدة أن أغير بعض المفردات هل تصبح قصيدة نثر، هل تصبح قصيدة نثر، هذا سؤال مطروح عليكم.

ثبقى الغنائية الخارجية رغم ذلك؟

♦ لا، فهذه تزول مع زوال الوزن، فعندما يكف الايقاع عن أن يكون معروفا لا يعود مسموعا، حين ترى أن هذا غير موزون تقول أنه شعر نثر، هناك أيضا ما يمكن أن نسميه بالنثر الموزون، شعر ابي العتامية هو نثر موزون مثلا، في ايت صال اقتراهي أن نترقف عن هذه السجالات، ما ينقصنا هو أن نجد حلولا لهذه المشكلات لا حلولا نظرية.
﴿ هَلْ تَلْبُعْتُ السَّجَالُ الدَائِر صَالِياً فِي مصر حول قصيدة النثر؛

لم اتابعه، وكما قلت ينبغي ان تتوقف هذه السجالات، اننا استمتع استمتع التكثير ما استمتع استمتع التكثير ما استمتع بشجارب الشعر الموزون، وإظن انه حتى قصيدة النثر ينبغي أن تتحرر من تحديدات الاسم أي نفي صفة الشعر عنها والقول بالقصيدة، لمانا القول قصيدة النثر؟

فالقميدة هي تحقق الشعرية في الشكل؟ لنسم قصيدة النثر شعرا فحسب ولدي ملاحظة هنا. أيضا ان قصيدة النثر تغري بالسهولة، اذ ينتج الكثير من التجارب التي هي اقرب الى الخواطر، من دون البحث الشعري او تصور ما عن الشعر، وهذه التجارب بحاجة للدفاع عن نفسها اماعا.

كتبت المقالة بكثرة، لكنك شعرا لم تجنح الى التنظير،
 هل كان هذا خيارك؟

♦ كان خيارا واعيا منذ البداية، الحاف ان اسجن نصي الشعري في نظريته، الحاف ان تصبح النظرية سابقة على النص، اذ اذا كنت منظرا مهما كنت منفتها على سائر المهيارات فانت منحاز الى خيارات النظري، واذا منت الى تجارب الهرى تكون كمن يدمر نظريته، وهذا لا ينفي ان مناف شعراه كبارا اشتغلوا في التنظير ومنهم الإيطالي العظيم مونتائي واودن واوكتافيو باث الذي الشعر ان تنظيره اهم من شعره، بالثالي لست ضد التنظير لكنه ليس خياريا.

ورطات

متى شعرت خلال تجربتك الابداعية الله في ورطة الله وصلت إلى حائط مسدود بسبب تصورات او متطلبات شعرية معينة?

♦ حين تمر في هذه الورطة من الافضل الا تكتب، وإنا
اعيش في هذه الورطة منذ البداية، بل انني اقفز من ورطة
الى اخرى، وإنا كثير الاحباطات وليس لدي ضمائات
نهائية فيما يتطق بشعرى.

هذه الورطات تولد شعرا احيانا، ورطان جدلية؟

♦ نستطيع أن ننظر هنا لنقول أن الكلام على أزمة في الشعر لا معنى له، لأن الشعر في أزمة دائمة، ووعي الشاعر بأزمته يساعده على تجاوزها، الازمة ملازمة لكل عمل أبداعي، ازمة الافق غير المضمون.

♦ كثيرا، مثلا «لماذا تركت الحصان وحيدا» كان نحو سنين قصيدة وتفاعت من نصفه تقريبا، فأنا محرر سنين قطعتي، الكتابة الامم عندي من الثانية، الكتابة الامرة، والكتابة الثانية هي الامتع الدين من المتابة المرة، والكتابة الثانية هي الامتع اللّهي المتباه المثير وفي الامساك لكن بايقاعه، والكتابة الثالثة هي التنفيح النهائي وهذه اقوم بها يعد عرض عملي على عدد من الاشفاص، وشاصة على المد من الاشفاص، وشاصة على المد من الاشفاص، وغاصة على المد ما الشعر أي عينات قراء على المد الشعر، أي عينات قراء الشعر، أي عينات قراء المد الشعر، أي عينات قراء المد الشعر، أي عينات قراء الشعر، أي الأي الشعر، أي الشعر،

ماذا تطلب من هذا القارئ العادي؟ رأيا نقديا؟

به اسأله بعد ان أربه النص هل ذكرك هذا النص بي، مثلا مناه مناه على مثلا النص عندي من قبل. مثلا ملحيات المجارية الفرائي لا علاقة له المجارية الفرائي لا علاقة له يتما المستحر مقال لي انه يشعر انه قرأ سابقا الصفحات الثلاث الأولى فحذفتها من دون تردد، لانني بت أشعر مثله إن هذه المستحات عكرة.

هاذا تفعل حين تمتنع عليك الكتابة؟

اتوقف تعاما، مرة في بيروت بقيت نحو اربع سنوات بلا
 كتابة، الشعر كالجنس لا يعاند، مكابدته وقسريته تضران به.
 همل تشعر انك حين تريد كتابة نص جديد. في حال
 امتناع الكتابة، تلجأ الى مشاعر النص السابق؟

♦ لا . حين اريد كتابة نص جديد ينبغي ان اكون ابتعدت تماما عن النص السابق، احتاج الى المسافة الزمنهة والخروج تماما، بل التمرد تماما على المشروع السابق، احتاج الى ان انظف نفسي من تاريضي، اقرأ كغيرا في هذه الفترة، واطلع على الكثير من المراجع، وهذا ما فعلته مثلا قبل وخلال كتابة «احد عشر كوكبا» القراءات التاريخية تقربك من المكان وزمنه، تشعرك انك ملتصق به.

♦ هل زرت غرناطة مثلا بعد كتابتك عنها؟

♦ زرتها بعد سنتين تقريبا من كتابة النص, وجدت المكان نفسه كما تخيلته، الشيء الوحيد الذي لم يعد موجودا كان الرياحين، اما عدا ذلك فكإن لدي الشعور بانني أزور المكان للمرة الثانية.

هل تصيبك حالات انفعالية حين تتوقف عن الكتابة.

هل تصطدم بالآخرين مثلا؟

لا، يبقى انفعالي داخليا ونصيحتى في حالة كهذه الا يترأ النئاءو شعراء واقصح الشعراء الشياب خاصة بقراءة كل شيء من الابقد الهيا الى التاريخ الى السياسة الى جيولوجينا البحار، اكثر معا يقرأون شعرا، لان جمال الشعر الإندازة، وليس في متناول اليد.

- لا تنصح اذن بان يقرأك الشعراء الشباب كثيرا؟
 كل شغلى لن يؤدى الى اشباع احد.
- ⇒ هل تشعر أن النقد أفاد تجربتك الشعرية، هل كان
 هناك نقد حقيقي لشعرك٬
- ♦ اتطلع الى ان استفيد من النقد، ولكن اغلب نقادي هم اما مداحون او هم»ازين او قراء سيرة شخصية، او قراء ومؤرلون لسيرة المعنى أكثر مما هم قراء لمكونات النص الشعري، وإن كنت اعلق املا كبيرا على صبحي حديدي رغيره من الشعراء.
 - ثقرأ الرواية؟

كنت في السابق، لكن لم يعد لدي الكثير من الوقت، تمتاج الى وقت لتستمتع بشرط الرواية، أي المتعة.

- هل هناك روائي تعتبره من روافدك الشعرية؟
 م ٧
 - تشاهد المسرح أو تقرأه؟
 - ه نشاهد المسرح أو نقراه؟
- أحيانا ، لكن لدي شعور بان المسرح انتهى.
 في العالم: نعرف ان هناك حركة تتجدد في اماكن
 - كثيرة من العالم.
 - لكن ليس في العالم العربي.
- ♦ أصدرت الكثير من المجموعات خلال حياتك هل أنت نادم على نشر احداها، هل تتمنى أن يكون بعضها خارج تاريخك؟
- لو افترضنا ان شيئا من شعري لم ينشر وأردت نشره
 الأن لنشرت المجموعات الأربع الأخيرة ريما، وحتى هذه
 المجموعات لكنت نشرت مختارات منها وليس كلها.

محطات

- ♦ هل تستطيع تحديد محطات تطورك الشعري؟
- المحطة الأولى كانت حين كتبت «العصافير تموت في الجليل» الذي اعتبرته قطيعة بالنسبة الى عملي السابق.

المحطة الثانية هنا في بيروت مع «انتحار العاشق» لكن هـذه المحطة اجهضت، بسبب الحرب والأجواء النفسية الشــاغـطـة. محطة أشـرى ريما كـانت في «ورد اقـل»، وبعدها جاء اشتغالي على التاريخ ابتداء بــ«أرى ما أريد» و«أحد عشر كركبا»، ثم جاءت السيرة الذاتية في «سرير للغريجة» و«لماذا تركت الحصان وحيدا» و«الجدارية». « هل سنتابم في السيرة الذاتية؟

◊ هل سنتابع في السيره الذانية؟

♦ أفكر في المتابعة لجهة أن لا عودة إلى الحيوات السابقة، ازمة الشخص تتغير ولا عودة على ما كانه هذا الشخص، استطيع القول أن الشعر المسافي، أي البحث عن الشعر المسافي، البلوري، بدأ هذا السعي من «أرى ما أريد».

⊕ هل كانت بيروت مؤثرة في تجربتك٬

- عشت بیروت فی الحرب، لذلك لا أستطیع القول أنها
 كانت مؤثرة، بمعنى أننى لم استطع القیام بمشروع
 متواصل هذا فی بیروت.
- قلت لي في حلقة سابقة انك بدأت فتى في محاكاة المعلقات، هل ما زال طموحك كتابة معلقة م
- كتهتها بالفعل في «الجدارية»، فالمعلقة هي ما يعلق على جدار، هذه القصيدة كتبتها مفترضا انني لن أكتب بعدما، أي إن هذه شهادتي للشعرية وأثري الشعري.
 - أين أنت متجه شعريا، إلى جدارية أخرى؟
- ♦ اتجه الى شيء أبسط، وهذا أفضل لي، لأنفي لا أستطيع مواصلة الصعود، فأنا لست متسلق جبال دائما، يستطيع المرء أن يتسلق جبلا عاليا، ثم يذهب في نزهة الى أحد الحقول أن المدانق، جميلة المدائق.
 - ♦ لن تتوقف عن الكتابة؟

♦ حين أشعر أنني غير قادر على الكتابة أتوقف تماما. أو أتوجه نحو النثر، ولدي بالفعل حنين الى النثر، وأتمنى أن أفشل شعريا لاتجه الى النثر، لانني أحبه وأنحاز الهه واعتبر ان فيه أحيانا شعرية متحققة أكثر من الشعر نفسه.





هذا هو عالمي الداخلي الذي أتحدك أي نــاقـد أن يتجـــرأ عــلـى كشــــفـــ



- بعد ثلاثین سنة من كتابتي الشعر لا يتحدث الياحثون في شعري إلا عن مقدمة (لن)...!
- أنا معجب بكك الشعواء الصادقيت بصرف
 النظر عن درحة التقاني بهم أو اختلافي عنهم.
- لم أكتب نصوص (لن) لأصرع الأدب العربيا أو لأدمر التراث أو لأخرب اللغة، بك لأعبر عن الحب ولتنشر فحا دريدة يومية
 - * بشاعر من سوريا.

- جذوري الشعرية عربية وليسا لها علاقة إطلاقاً بالقصيدة الأحنبية.
- أدونيس، وأنا أطلقنا تسمية قصيدة النثر لنعطج القصيدة نوعاً من الوجود الشعري، ونوعاً من العوية! وبالاستعانة بسوزان برنار استطعنا أن نقترب، مبدنيا، من الشروط المعقولة للخروم من الغوضه.
- توفیق صایغ شاعر عمیق ومجدد وجری، وفضلاً عن ذلك فهو مثقف كبیر.

 لولا مجلة (شعر) لكانوا اعتبروني شاعراً وجدانياً!
 أبحث عن الكتاب المتوترين لأنني شخص ملول حدا.

چبران یشعرنی بالضجر...

فؤاد سليمان أحد الذين أثروا في وجعلوني أكتب ما

مندما أقرأ ما يكتب عني لا أجد إلا الشتائم أو
 الإسقاطات والاتهامات التي تعكس رغبات كاتبيها.
 لم يدخل أحد إلى تجربتي ذاتها!

 الذين كتبوا عني لم يكلفوا أنفسهم عناء البحث، فمرة يقولون إنني تأثرت بكتاب سوزان برنار (قبل أن يصدر كتابها) ومرة أخرى يقولون إنني متأثر

بأنطونان أرتوا

. * بروتون أكثر الشعراء الأجانب تأثيراً فيّ. * أنا شخص معرض للتأثر بكل جميل أقرأه ولأي

. كائن كان. * لا يوجد بحث حول التجربة الإنسانية عندنا.. هذاك

 لا يوجد بحث حول النجربة الإنسانية عندنا.. هذاك وقوف علي العتبات والأبواب فقط...

 لو كنت أملك قانوناً يخولني منع الأخرين من كتابة (قصيدة النثر) لفعلت..!

 ليس مهماً في أي شكل تكتب ولكن المهم أن يكون ما تكتبه شعراً.

كنت أظن أن لا أجمل من العب حتى اكتشفت الحرية.
 الخلاص من الضوابط التقليدية لقصيدة الوزن لا يعنى القضاء على قصيدة الوزن نفسها.

«لنّ» هو كوابيس الطفولة والمراهقة... انتهيت من ذلك فشفتُ لغتي وتصفتُ.

عندما كتبت (لن) كتبته وكأنه كتابي الأول والخين... هو كتاب مغيف فأنا لا أقرأه الآن!

الباحث عن الوحشية أن ترضيه كتاباتي الأخيرة...
 منذ البداية أسعى إلى خلق التوازن بين الشر والخير،
 لا أريد أن أتنازل عن أحدهما!

أنسي الحاج شاعر مؤسس وصاحب تجوية فاتحة في الكتابة المورية فاتحة في الكتابة المعربية العديية، فهو منذ أن أصدر ديوانه الأول (لاز) في سنة ١٩٦١ بعد عام واحد من صدور الديوان الأول لمحمد الماغوط (جزن في ضوء القمر) كرّس اسمة في طليعة كتاب القصيدة الجديدة، وتحول هو والماغوط إلى الشاعرين الأكتاب المحلة، من الديسية، ويالتالي باتا لاحقاً، من راديكالية وطليعية في العديسة، ويالتالي باتا لاحقاً، من

أواخر السجعينات خصوصاً، إلى الأكثر إغراء بالنسبة إلى شعراء قصيدة النثر العرب الذين أخذوا يفتشون عن أسلاف متمرّدين في اللغة وعلى اللغة، وصولاً إلى «نص مضاد» على حد تعبير بعض النقد.

تجربة كل من أنسي الحاج والماغوط لم تطلعا من فراغ جمالي للهدسيقتا بنصوص والسماء عدة نشرت نقلجها الأول ما بين 1944 مهدت لهمما في سياق ما اصطلح على المستقدية يومها بالنفر الشعري أن الشمر المنظرين، أن قصائد النفر: ثريا ملحس (النشيد الثانية - 1944 (قربان - 1947) (الأربن)، توفيق صايخ (الأدون قصيدة) 1962 (فلسطين)، سليمان عواد (أغاني بوهيمية - 1947) (سورية)، فؤاد سليمان والياس تخريا (البنان)، فضلاً عما شكله نثر جبران، والريحاني ويوسف غصوب من مقدمات أيكن

هذه الشهادة أخذتها من أنسى الحاج بالاشتراك مع صديقي الشاعر أمجد تاصر، سنة ١٩٨٨ خلال زيارة للشاعر إلى لندن أثناء التحضير لإصدار مجلة (الناقد) التي كنا قد اجتمعنا لتأسيسها بدعوة من الكاتب والناشر رياض الريس. كان اهتمامنا - أمجد وأنا- في تلك الأيام، ومعنا كل من صلاح فائق وسركون بولص منصباً على البحث في جذور قصيدتنا ومصادرها الجمالية والفكرية، وكنا في تلك الفترة على اتصال متقطع مع كل من عياس بيضون وعبده وازن في بيروت للاسباب نفسها. يومها كان انشغالنا كبيراً بمراكمة ما أسميناه في ذلك الوقت بـ«وثائق شعرية» فكانت أولى تلك الوثائق أول ندوة حول قصيدة النثر يعقدها شعراء عرب حتى ذلك الوقت. وقد انعقدت الندوة في بيتي في ٩٠ شكسبير أفينيو وأدارها أمجد ناصر وشارك فيها صلاح فائق، وسركون بولص وأنا، وقد نشرها يومها في جزءين في مجلة (الأفق) الفلسطينية التي كانت تصدر من قيرص ويحرر ورقاتها الثقافية, وشكُل صدورها دعوة لاحياء نقاش جاد حول قصيدة النثر.

شهادة أنسي العاج هذه لم تنشر في تلك الأيام لكنها ضاعت
بين أوراقي فترة طويلة من للزمن إلى أن عثرت عليها في لندن
العام الحالي لدى الصديق الناقد حسام الدين ححد الذي اهتم
بعنظ بعض أوراقي، فله الشكر. وهي تضيء تجرية أنسي
العاج الرائدة، وتكشف عن فهمه للشعر وطبيعة عمله على
نميه، فضلاً عن أنها تكشف عن بعض مصادره ومراجعه
بشيء كثير من الجرأة والعرية في التصريح طالما عودنا
عليهما هذا الشاعن.

00000

١- حول الوزن وموسيقي قصيدة النشر بدأت في كتابة هذا الشكل الشعرى قبل أن نطلق عليه تسمية (قصيدة النثر)، وكنت أنشر مثل هذه القصائد في المجلات الأدبية في منتصف الغمسينات قبل أن تصدر مجلة (شعر) بسنتين أو ثلاث سنوات، وكنت أعبر عن نفسى بصورة تلقائية من خلال هذا الشكل الشعرى وأنا ما أزال على مقاعد الدرس، فقد كنت أرتاح فيه وأجد تفسى من خلاله. وخلافاً لما قد يظنه بعض النقاد، ففي نفسى إيقاعات عديدة تتناوب بين الشكل الغامض والشكل الأكثر وضوحاً. وهذه الإيقاعات لم أكن أجد لها موقعاً يتناسب حقيقة مع نفسيتي وتفكيري في الايقاعات العربية التقليدية. وهذا علىُّ أنَّ أوضح أنَّ هذا الاستنتاج لم يأت من خلال تجربتي وممارستي للإيقاعات التقليدية، وإنما جاء من خلال دراستي أولاً وقراءتي للشعر العربي. أنا أحب الإيقاع ولم أكتب قصيدة نثر واحدة إلاً وفيها إيقاع، بل وأكثر من ذلك يمكنني القول إن قصائدي تتوافر على الوزن. ليس كما في قصيدة الذئب التي قصدها السؤال، بل إنني أتحدث عن أوزان غير تقليدية كما هو الحال مع بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهذه يمكن أن نسميها (أوزان

شخصية) غير أنها تبقى أوزاناً في النهاية. ولو نحنُ رجعنا إلى الأوزان العربية التقليدية لوجدنا أنها وضعت استناداً إلى قصائد كانت موجودة قبل الوصول إلى تقنين الأوزان المعروفة، فكان لكلَّ شاعر عربي إيقاعاته

الفاصة التي يكتب قصيدته على أساس منها. إذن أستطيع القول إن قصائدي تنطوي على أوران وليس على

إيناعات فعسب، فالإيقاع موجود في كلاء نتري مثل الغطب والفقالات وما شابه ذلك إنه إيقاع الدروة الدمية لصاحبها. وهذا أسارع إلي التنبه إلى أن هذه الأوزان التي أتحدث عنها ليست لاعتماداً واقتنياً معليها أو أرزاتاً مسالحة للشهياً، إنني أبالغ تليلاً لاعتماداً واقتنياً كيا للإعتماداً على المناطقة للشهياً أو من الشعياً أو من الشعياً أو كتابتي لهذا النوطة من الشعياً على الموسيقي تماماً، ولا هي ثورة تجهز الموسيقي تماماً، ولا هي ثورة تجهز الضريقي، وإنما هي موسيقي على الوسيقي، تاساها في ذلك الدوت

الموسيقي الدلطية... ربما كان ينبغي أن نستدرك في تسبيتها ما تتوافر عليه من الموسيقي الخارجية، أيضاً. فالحقيقة أن هناك أبضاً. فالحقيقة أن هناك أبضاً. فالحاصيدة، قد يكن أحياناً منسرحاً كثيراً ويشب السرة، وأحيانا شديد الإنضباط ويشبه نظام البيت، إنما دون تفعيلة متكريرة. وكانت هناك، دائما، بنية إيقاعية لديها هاجس موسيقي يتنظر، على الأقل، في موسيقي يتنظر، على الأقل، لعن موسيقي يتنظر، على الأقل، العبارة، أن الهيت.

أما شكل هذه الموسيقى وتفاصيلها فلذلك بحث آخر، لكن الثابت أن كتابة (قصيدة النثر) بالنسبة إلي ترمي إلى تقديم إيقاع موسيقي جديد.

٢- حول ما قيل عن تأثري بالقصيدة الفربية

ما قيل حول تأثري بالقصيدة الغربية الجديدة والفرنسية تحديداً، وما إلا كنت انطلات منها لأكتب قسيدة النثر، أقول إن هذا الكلام ليس له أي نصيب من المقيقة، فحتى تلك الفترة القي نتحدث عنها، الأن، لم أكن قرأت قصيدة نثر أجنبية

واحدة، وعندما بدأت كتابة قصيدتي لم تكن مجلة (شدش كة وجدت بعد، كما لم يكن كتاب سوزان برنار الدي أهذت أورنيس وأنا منه تسمية (قصيدة النثر) قد صدر بعد أيضاً... وقبل كل شيء لم أكن أعرف أن ما كتبته هو (فسيدة نثراً أصلاً!

عندما بدأت أكتب هذا النوع الشعري الذي عرف في ما بعد يقصيدة النثر، كنت ما أزال في المدرسة الثانوية، وكانت التصنيفات الأدبية تنقسم إلى شعر ونثر ونقد وما شابه ذلك، ولم أكن قد اطلعت بعد على التيارات لست صاحب مدرسة ولا أشجّع الذين يحاولون تقليدي ولا أحالف الأخرين لأجعلهم حواريين ليك !

الأدبية العديدة، إنما كنت قارتاً ومعجباً بكتاب لبنانيين كتبوا شيئاً من النثر الشعري الذي كان محط إعجابي، خمصوصاً أولك الكتاب الذين جمعوا بين الغنانية والتوتر كنت أبحث عن الكتاب المتوترين لأنفي شخص طول جوا، لا يحب الكتابة المرتشية، ففي حين كان زملائي معجبين جبوران كنت الهناب كثيراً في ذلك الوقت، فقد كان جوران يشعرني بالضجر... كنت أميل إلى الكاتب الذي أشعر أن كتابته تنبض بين يدين، الكاتب الذي أشعر أن كتابته تنبض بين يدين، الكاتب الذي أشعر أن يصنيك صنيا!

جبران ليس لديه الكثير من هذا، فهو كاتب يخيم عليه السكون. من الكتاب اللبنانيين الذين تأثرت بهم انذاك أذكر على الشكون. من الكتاب اللبنانيين الذين الملعت على كتابات عصروصا في سالمصادفة وقد أعجبضي نبض كحاباته هصروصا في مقطرعاته السريعة لأن ماجس العقيقي، أنذاك، كان اللبحث عن الكتابات التي لا ملل فيها، لم أكن أبحث عن الجانب السياسي أو الفكري في هذه الكتابات، ربما لأنفي كنت مصابأ بلوعة الملل إلى حد يعيد، خصوصاً وأن طريقة تدريس الأنس غي ذلك الوقت كانت، يدروها، تجد على المضجر.. فالشاعر يجردُ، من كل إنسانيت ويتحول إلى لفظة أن حادث تاريشي ويخرج بذلك من إطار المتماماته كإنسان

فؤاد سليمان أثر في كثيراً آنذاك... كان بوقع كتاباته باسم (شرز) ركان يكتب في شؤون مقتددة في السياسة والعراة (شرز) ركان يكتب في شؤون مقتددة في السياسة والعراة بولامية ويلم المنطيقية، فيه لفة حية وجديدة أهيانا هر لا يردد في استخدام العامية عندما تكويا للفظة العامية قوية وفي مكانها. فؤاد سليمان شاعر موهوب ومجدد على طريقته دون أن يشمي التجديد، إنه بحق أحد الذين أثروا في وجعلوي لكتب معلى الطريقة التي نكرتها ونشراً، لكني وبعد ذلك الطعت على كتابات كاك يكتب بعض المقالات على الطريقة التي نكرتها ونشرة بالمناس فليل كتابات الأخراء المناس فليل نضريا وهو شاعر وكاتب مفعور ومظلوم، وكتاباته النثرية، في شعر فعلاً رغم أنه كان يرى في كتاباته النثرية، نشي شعر وشال نقسك في كتاباته تلك كتابات تلك متابات المعض يشبهه بأمين نشية مطال، نقسك في من شعر نظية نظال، نقسك في من أمين نظية نظاف، في رأيي عن أمين نظية نظاف، في رأيي عن أمين نظية نظاف، في رأيي عن أمين نظاف.

باختصار ومن دون الخوض كثيراً في التفاصيل إن جذوري الشعرية والأدبية هي جذور عربية ليس لها علاقة إطلاقاً بالقصيدة الأجنبية.

جذوري عربية شكلاً ولغة، وتأثري إنما تم على أيدي أولئك الذي أسرت إليهم وخصوصاً عبر لغتهم الحسية.. فأنا لا أهب اللغة ألم اللغة المتحددة على اللغة التجديدي.. كل هذه الأمور لم يتناولها أحد في إطار الكتابات التي يتناولت تجريتي.. على هذه الأمور لم يتناولها أحد في إطار الكتابات التي يتناولت تجريتي.. وعندما أقرأ ما يكتب عني لا أهد إلا المتابات التي تحكن رغبات كاتبيها. لم يدخل أحد إلى تجريتي ذاتها.

يقهمونني بالتأثر بالغرب رغم أن التأثر بالشعر الأجنبي يس تهمة قالشعر موجود لكي يؤثر ولكي يؤخذ، لكن العقيقة تقتضي أن أقول إن مصادري الأولى كلها عربية، ولا أقول ذلك بفخر ولا بخيار، ولكن لإقرار واقع فقط، وهذه ليست المرة الأولى التي أعترف فيها بفضل من ذكرتهم على، فالذي قرأ مقدمة ديوان (لز) سيقف على اسم فؤاد سليمان والياس خليل زخريا كمصدرين من مصادري الشعرية.

العلاقة بالشعر القرنسي

اطلاعي على القصيدة الغربسية الحديثة جاء بعد أن نشرت في مجلة (شغر) وليس قبل ذلك لكن الذين كتبوا عني لم يكلفوا النسهم عناء البحد، فمرة يقولون إنني تأثرت بكتاب سوزان برندار أقبل أن يمسر كتابها) ومرة أخرى يقولون إنني متأثر (أطن أن ذلك جاء على اسان سركون بولص في تدوة لمناز أن ذلك جاء على اسان سركون بولص في تدوة لمناقشته (قصيدة النثر) وقد عتبت على سركون لأنه شاعر ومثلق وكان عليه أن يمحص ما يقولو، إلا إذا كان هو نفسه لم يقرأ أرتو أصلاً، ليس في أية علاقة بشغر أرتو عما إنه ليس لم يقرأ أرتو أحداً، ليس في أية علاقة بشغر أرتو في وتبرية محصة من يؤمل إلا إذا كان هو نفسه تجرية محصة على المناز أن إلى الأرق الأربو إلا أرتو المناز أنه المناز المناز المناز أنه المناز الشاعل بقدة في إطار اللغة الفرنسية تفسها هي غير قابلة فيذا والتكران إنه شاعر كتب بلغة خاصة جداً، وهو مغلق إلى درجة أن كثيراً من كتاباته لا

لو كان هناك نقد حقيقي لما كان من المقبول قول ذلك، فالدراسة النقدية العلمية تثبت بما لا يدع مجالاً للشك انتقاء علاقة شعري بشعر أرتق اللهم إلا أنني كثبت ذات مرة دراسة عنه ونشرتها في (شعر).

طبعاً هذا لا يعني أنني لست معجباً بشعره، بل إنني ترجمت بعض قصائده ونشرتها في مجلة (شعر) وجاه ذلك من باب الإعجاب بصدقه الكبير، وأنا معجب بكل الصادقين بصرف النظر عن درجة التقائي بهم أو اختلافي عنهم.

التأثر باندريه بروتون

هناك اعتقاد آخر يقول بتأثري بأندريه بروتون الذي ترجمت له قصائد ونشرتها في مجلة (شعر) وكتبت عنه مقالاً عندما توفي، وإذا كان لابد من البحث عن تأثري بالشعر الأجنبي فلريما كان بروتون أكثر الشعراء الأجانب تأثيراً في"، ولكن ليس إلى درجة، التمثل أو الطفيان.

أعتقد أن شعري هو شعر شخصي جداً لمتار البعض في نسبته إلى مصادر خارجية في حين أن لا لتزوم لذلك، طبيعي أن أتأثر "كل لصيدة جميلة أقرأها ولابد أن تترك أثراً منها في أعماقي، انا شخص معرض للتأثر بكل جميل أقرأه ولأي كائن كان. من الجدير ملاحظة أننا نتصد عن أمور تبدر معيهة في نظر الأخيرين، فمن يستطيع أن يدخل على إيف بونفوا ويقول له أنت متأثر بفلان من الشعراء؟ من العوكد أنه سينظر إليه بهشتة لفرط غرابة السؤال فهد حتماً متأثر بفلان ولالأن وهذا الأمر ليس محل تساؤل أو نقاش هناك. أما عندنا فسيكن رد الشاعر:

مسيدون رد مساعر. أنا لم أتأثر بأي كان، أنا طلعت لوحدي، وأنا وأنا!!

٣- حول التماس بيني وبين مجلة (شعر) وتيارها، وكيف

حدث ذلك عندما جاءني يوسف الخال وطلب منى المساهمة في المجلة وكنت آنذاك أعمل محرراً في جريدة (النهار). أظن ذلك حدث في عام ١٩٥٩. قال لي المال نريد أن نصدر مجلة للشعر، قلت له وما شأني في ذلك؟ فحتى ذلك الوقت لم أكن أظن نفسى شاعراً وما كنت أظن أن ما أكتب هو شعر، خصوصاً في ظل الشعر السائد آنذاك. فالنصوص التي كثت أكتبها وأنشر بعضها لم يكن لها هوية واضحة بل يمكن وصفها بأنها نصوص لقيطة غير معترف بها وغير مصنفة في إطار الأنواع الأدبية السائدة. ولا أخفيك أنني لم أسر كثيراً بتصنيف هذه القصيدة فيما بعد، ولكني مشيت في هذا الموضوع على أمل أن هذا التصنيف (أقصد مصطلح «قصيدة النثر») ليس نهائياً. ويمكن أن أحيل القاريء إلى مقدمة ديواني الأول (لن) حيث أوضحت أن هذا الإطار ليس نهائياً. ولا شيء نهائياً في الشعر، غريزتي قالت لي ذلك، وريما يعود الأمر أيضاً إلى طبيعتي المتفلتة من القيود. أما تسمية (قصيدة النثر) فقد أطلقناها أدونيس وأنا على هذا النوع الشعرى وذلك في محاولة لإعطائها نوعاً من الوجود الشعري، نوعاً من الهوية وكيما نوقف التسميات الأخرى مثل: (شعر منثور)، و(نثر شعري) وما شابه ذلك. وهنا يخطر لي أن أوْكد

أن (قصيبة النثر) ليست مدرسة شعرية وليست تياراً إنها نوع أدبي كان إلى وقت ما في الأنب الفرنسي هجيناً عثلما كان إلى أن في الأدب العربي مجيناً وأطلق عليها الفرنسيون في القرن التاسع عشر بواسطة (يردليل) أسم (قصيدة النثر). وتكررت التسعية، ومنذ ذلك الوقت لم يختلفوا عليها.

ولكن قبل أن يطلق بويلير هذه التسمية فقد كانت هذاك قصائد نثر فرنسية منذ الثامن عش لكنها لم تكن مصنفة، وكانوا يعتبرون أنها كتابات يغلب عليها الطابع الشعرى إذن التسمية، هي اشتقاق، أو استنباط لفظي، نظري لأمر واقع موجود. وكنت قد قلت إن هناك بعض الكتاب كتبوا هذا النوع الشعرى بالعربية قبل أن يسمى، مثلما حصل في اللغة الفرنسية، وأنا من هولاء، فقد بدأت بكتابة قصيدة النثر قبل أن نتوصل، فيما بعد، إلى إطلاق هذا الاسم عليها، ونشرت فعلاً عدداً من هذه القصائد. وهذا الأمر يشير إلى العفوية التي . تعاملت بها مع قصیدتی، فلم أنتظر حتی یتم تصنیف هذا النوع من الكتابة الشعرية لأبدأ بالكتابة... ولعل عدد القصائد التي نشرتها قبل أن نطلق اسم (قمىيدة النثر) أن يكون في حجم مجموعة شعرية وكنت قد نشرت الكثير من هذه القصائد في مجلة (المجلة) الأدبية التي كانت تصدر في بيروت آنذاك. حدث هذا في العام ١٩٥٦ قبل أن أتعرف إلى يوسف الخال وأدونيس، وقبل صدور مجلة (شعر).

بعد هذا الاستطراد أعود إلى السؤال بخصوص مجلة (شعر) فقد جاء يوسف الخال الذي يتمتع بحدس وذائقة حديثين، وكان قادماً للتو من أمريكا ومطلعاً هناك على التيارات والمدارس الشعرية والأدبية، وقال لي إنه يخطط لإصدار مجلة شعرية، وذكر بعض الأسماء التي ستشارك في إصدار هذه المجلة ومن بينها أدونيس. وكان هؤلاء من الشعراء المكرسين ويكتبون شعراً موزوناً، فاستغريت اقتراحه مشاركتي في مجلة شعرية. فحتى ذلك الوقت لم أكن كما قلت قبلاً أعتبر نفسى شاعراً. صحيح أننى كنت أكتب ما أصبح فيما بعد يعرف بـ (قصيدة النثر) غير أن ذلك لا يعنى أن يقترح على يوسف الخال أن أنضم إلى شعراء كبار!! كنت، آنذاك، صحفياً وأنش بين الحين والآخر قصصاً قصيرة وأبحاثاً في الموسيقي... أما كتاباتي الشعرية، فقد كنت أخجل من نشرها لأننى أعثيرتها من الأمور الحميمة والخاصة، أو ما يشبه الاعترافات (لا أزال احتفظ بعدد من الدفاتر غير المنشورة التي تضم كتابات تلك المرحلة...) فقلت ليوسف الخال ليس عندي ما يفيدك. فقال لي كيف ذلك فأنا قرأت لك شعراً منشوراً في مجلة (الأديب) و(الحكمة)

و(المجلة)، هذا ما أريده منك... فهذا شعر.

لله منا جبرا إسراهيم جبرا كان يكتب شعراً مسائلاً وعنده كتابات سابقة على حجلة (شعر) كذاك الأمو بالنسبة إلى توفيق صابغة - وهر، في رايي، شاعر مهم جداً، وكان من بين الذين قرآت لهم في بدايات المتاملي بالشعرب وكنت قد اطالعت على مجموعة شعرية، له بعنوان (ثلاثون قصيدة) وكان يطلق على هذه القصائد (قصائد نثر) وأظن أن ديوان توفيق صابغ صدر في عام ١٩٥٥ أن ١٩٥١ ، لم أعد أذكر بالضبط، ولكن بين هذين العامين في كل حالب توفيق صابغ شاعر عميق ومجدد وجريء وفضلا عن ذلك فهو مثلف كبير

وقياساً على كل تلك التجارب، اعتبر يوسف الخال أن هذا النوع الأدبي هو شعر.. وقد قلت للخال أنني سأنتظر صدور الفدد الأول من مجلته حتى أرى أين يمكنني وضع نفسي فيها، ومرضت عليه أن أكتب للمجلة نقداً، فأبدى حماسه لذلك... ويصراحة فقد تجبيت أن أطرح ما أكتبه على أنه معرب وتسادات. فعلاً عن مدى علاقتي بالشعر؟! وكنت في ذلك الوقت أطلح علي القصائد الحديثة المنشورة في مجلة (الأداب) التي لعبت دوراً فعالاً في الوسط الأدبي... وكان عدد كبير من الشعراء العربي ينشورن قصائدهم في مجلة (الأداب) بالمعدا العربي ينشورن قصائدهم في مبالاً إلى وجانب المتمامي بالكتابة اللبنائية بالمعدا العربي الأدبي، بالمعدا العربي الأدبي، إلى جانب المتمامي بالكتابة اللبنائية الرياحة الرياحة للموحد مدورة مجود مدورة مجال مجال معالية الميانية اللبنائية الرياحة الإدبي، إلى جانب المتمامي بالكتابة اللبنائية الرياحة المحدد المرياء الإدبي، ويوره مدرسة لبنائية الميانية الميانية الميانية الميانية الرياحة الرياحة الميانية الميانية

بئ درية الانتخاص الإنجاد الله المساب عن المعديد من الشعراء وعلى صفحات (الآداب) كان يجتمع العديد من الشعراء العراقيين المديثين أمثال السياب

والحيدري والبياتي ونازك الملائكة، ومن سوريا نزار قباني وغيرهم من الشعراء فقد كانت (الآداب) منبراً أدبياً مهماً في ذلك الوقت.

صدرت مجلة (شعر) وظللت متهيداً من النشر الشعري فيهيا، فكتبت نقداً أديياً على مدار عددين أو ثلاثة أعداد، ويعد ذلك بدأت بنشر الشعر... وسمعت في كنت أن ينشر الشعر... ولم كيات أخير أن الأخرين يضحكون مني... ولم أضع مدا القصائد الذي نشرجها لأول أن مرة في مجلة (شعر) إلى ديواني الأول الناس، وظلمات لمدة من الوقت مصابأ بعدمة لأنتي سمعت أراء مساخرة مسائرة مساخرة مساحة الأخراء المساخرة عسائرة المساخرة والمساخرة والمساخرة والمساخرة والمساخرة والمساخرة والمساخرة المساخرة والمساخرة والمس

كتبت. كانوا يقولون ماذا يقصد بثدييها وحليبها في حين أن الشعراء الآخرين كانوا أشبه بقلاسفة يتحدثون عن قضايا كبيرة لم أكن أفهمها، وكانوا رصينين، فيما كنت مراهقاً كتابها، كثر اللفط حولي الأمر الذي لم يشجعني على المضي. في ذلك

كثر اللغط هولي الأمر الذي لم يشجعني على المضي. في ذلك الهقت كنت أكتب رؤايا مصفية بأسها مستعادة في جريدة كتابات حب (اعدت النظر فيها أثناء كتابتي الثانية لها) وهذه كتابات حب (عدت النظر فيها أثناء كتابتي الثانية لها) وهذه شكات معظم القسم الثاني من ديوان (لاز) الذي هو (الحب والذيب) وهي أشهاء بسيطة لأنها كتابات حب.... لم أكتب هذه النصوص لأصرح الأدب العربي أن لأدمر الذرات أن لأخرب اللغة، بل كتبتها لأعير عن حب، ويكل بساطة، لتنشر في جريدة يومية، أي أنها كانت بعيدة كل البعد عن القصد الأدبي! وليس ذلك فحسب، بل أن هذه القصائد قد نشرت باسم امرأة رييلي أمنا مكن لدى جريدة (النهار) أنذاك حدرة لشؤون المرأة فكنت أمرر هذه المصلحة من جملة أشهاء أمرى، وكان هذه اعترافات تبدو مذلة، لكنها هي الحقيقة،

مده استرات بالدون الأولى من (أن) في مجلة (شعر) ومنا اشر بعض ان أقول إنني لم أنو أن أمسدم أو أغير الدوق السائد أبداً. قصدي أن أقول إنني لم أنو أن أمسدم أو أغير الدوق السائد أبداً. موقف عقائدي مسبق، ولم أكن أعرف أن الأمور ستتغير كثيراً،

ولم أفكر قط أن هذه الكتابات ستحدث كل ما أحدثته من دوي.

كل ما اخداده من دوي. ويقيناً أقول، الآن، أنه لولا صدور كتابي الأول عن دار مجلة (شعر) وقد كنت أحد أركان هذه المجلة لما أخذ (لن) كل هذا "

ددوي.
حدث (لك فقط، بغضل مجلة (شعر) بحكم
المناع الذي خلفته ويحكم علاقاتها
العربية فهذا الكتاب المتمرد، الشرس،
المناغب، المبنون لو صدر عن شخص
مؤد، دون أي رابط بجماعة أنبية معينة
لكنان ظل مركوناً في الزاوية، هذا هو
غضل مجلة (شعر) علي وعلى جميع من
عمل فيها، وهو أمر ينبغي الإعتراف به.
كما أن هذا من فضل سعة علاقات مجلة
كما أن هذا من فضل سعة علاقات مجلة
كما أن هذا من فضل سعة علاقات مجلة
رشر مع القارئ العربي التربي التي خاطبته

لا أوافق علما مقولة أن قصيدة النثر هي نص شخصي ولو كنت أملك قانــوناً يخــولني منع الأخـــرين من كتــابة (قصيـــــدة النثر)

لفعلت. ا

- 23 -

يهاجس الحداثة، فكل ما صدر عنها مرّ في هذه القناة ربما لولا مجلة (شعر) لكانوا اعتبروني شاعراً وجدانياً: أريد، مما تقدّم، أنّ أرضح مدى أهمية الجماعة نفسها، أهمية،

أريد، مما تقدم، أن أوضع مدى أهمية الجماعة نشها، أهمية، التيار الشعري والنقدي، فكم من شاعر مهم ظهر في السنوات الأخيرة ولم يجد الأسف، حركة تعتشنه وتبعل في صوبة أصواتاً متعددة الأصداء، وتحمله على ظهر موجة تاريخية... فالحركات الأدبية الما تتلقص في شخص أو شخصين، لكن لولا هذه الحركة لما ظهر هذا الشاعر أو برز

ام خطب ا

من جهة ثانية اعترف هنا... أننى أثناء عملى على كتاب (لن) لم يفارقني الشعور أنني إنما أقدم على أمر خطير. كان لدى وعى تام بهذا الأمر. ليس على مستوى الشكل الفنى الذي عملت عليه، فهذا كان آخر همومي، ولكن على مستوى المضمون... وحتى مقدمة (ان) لم أكتبها إلا بعد أن أنجزت العمل على الديوان، وكنت مقتنعاً بأنها المقدمة الأولى والأخيرة التي سأكتبها... فأنا لا أحب النظريات ولا التنظير... وهذا ليس من طبيعتي ولا من طبيعة عملي. لكن الخطورة التي أحسست بها انطلقت من مكان آخر... هو إحساسي بأنني أُقْدِمُ على كتابة عمل لم يكتب سابقاً. وحتى الآن بعد مرور كل هذه السنوات على صدور الديوان لم يكتب أي ناقد عن محتوى هذا الكتاب رغم اجماع العديد على أهميته... لم يتحدث أحد حول، طبيعة هذه (الأهمية) وإماذا هو مهم: التجرية، الشعرية، التجربة العاطفية، التجرية الجنسية، العقل الباطن، الهواجس، الأحلام، الرؤى، البعد الميتافيزيقي، السخرية السوداء التي اكتشفوها الآن، كل هذه أمور لم يتناولها أحد. وأرجو هنا ألا يفهم أن كتابي انطوى على كل شيء، بل ريما يكون العكس... ولكن لا أحد كتب حتى عن هذا الأمر. الذي كتب هو أنه أنسى الماج يكتب نثراً لأنه لا يعرف أن يكتب شعراً موزوناً!! ولكن الا تنطوى كتاباتي على أمور أخرى؟ فليعتبروها رسائل غرام، أو مقالات صحفية، أو أي شيء آخر ولكن على ماذا تنطوى هذه الكتابات، ما الذي يريد أن يقوله كاتبها!

سري للأسف لا يوجد بحث حول التجربة الإنسانية عندنا، هناك وقوف على العتبات والأبواب فقط... وأنت لا تملك أن تقول لمن يقف أمام الباب إلا تفضل أنكل واشرب قهوة عندنا!!

وإذ أنتكر ألآن فترة كتاباتي الأولى أتذكر أن كثيرين غيري كتبوا نصوصاً معاثلة لما نطلق عليه، الآن، قصيدة نثر ويحضرني الآن اسم أحد أولئك وهو نقولا قربان الذي لا يكبرني إلا بقليل، فقد كان قربان من بين عديدين كتبوا مثل

هذه النصوص ولم يفكروا إلى أي نوع أدبي تنتمي كتاباتهم. وقد يتسامل العربة الماذا تركزت الفسجة على ما كتبه أنسي الحاج رغم أن كثيرين كتبوا إلى هذا الحد أن ذاك مثل ما كتبوه والجواب في رأيي بسيط وهو ومن أولئك الأشخاص كتبوا تصرصهم تلك وتجنيرا الصراح على التسبية، بيضا صارعت أنا ليس من أجل اعتباره شعراً، بل وقصيدة أيضاً.

كان الأدب العربي، أنذاك، يشهد فصلاً حاداً بين النثر والشعر،

فالنثر نثر والشعر شعر. وكان هذا هو التحدي!

ومع احتدام الصراع أراد البعض أن يتوصل معي إلى حلول وسطى (هي أشبه ما تكون بالصدقة من جانبهم) ظنوا أنها ريما أرضنتي فقالوا: لماذا لا تسمى هذه النصوص فكراً؟! أو أن هذه النصوص جميلة، فلماذا لا تسميها وجدانيات؟!

إذن المعركة دارت حول: هل هذا الشيء شعر أو لا شعر، قصيدة أو لا قصيدة. ثم لا ننسى أن نوعية، الكتابة قد أثارتهم أيضاً لما تضمنته من وحشية وشراسة وضرب في المقدسات.

المستوال والذي أثنار هفيظة أولئك الأشخاص، بل ليس الشكل هو الذي أثنار هفيظة أولئك الأشخاص، بل المضمون أيضاً، كما أزعجهم الغووض الذي تنطوي عليه هذه النصوص... فيمما يعد تساهلوا معنا في موضوع الشعر، ولكنهم ظلوا ينكرون أن تكون هذه النصوص قصائد.

لقد علنوا أنشي أريد أن ألغي الشعر الموزون غير أن العكس هو المصحيح، فأنا أحب أن أقرأ الشعر الموزون، لكنني كنت أريد أن المصريدة النثر) صعية حتى لا تبتدا، ولو كنت أملك قانوناً يخولني أن أمنع الأحرين من كتابة (قصيدة النثر) لفضات النظامات أننا المت صاحب مدرسة، ولا أشجع أولئك اللاين يحاولون أن يقلدوني، ولا أحالف الأخرين لأجلجهم هواريين لي بل أنني أنشر أولئك اللاين يقلدونني حتى يكفرا عن ذلك... للتذيك أحاول أن أربح وأصعب شروط (قصيدة النثر)... وفي الأخير فران المهم هو المعرب شروط (قصيدة النثر)... وفي الأخير فران المهم هو المعرب شعراً.

لماذا كنت أريد أن تكون قصيدة النثر معيد؟! ببساطة لأن تلك الأيام شهدت قولاً شائماً برى في القصيدة الجديدة رد فعل على صعوبة الوزن الأمر الذي ألجأهم إلى النثر... وأنها نوع من الاستسهال... وكان جوابنا أن نمعن في تصعيب شروط قصيدة النش

مشكلة قصيدتنا أنها تتشابه مع أنواع ليست منها، فهي تشبه إلى حد ما المقال، كما تشبه القصة القصيرة خصوصاً تلك التي يكتبها زكريا تامر، وتشابه أحياناً الضاطرة أو الفكرة،

أقصد، هنا، أن قصيدتنا معرضة للسقوط في المزالق التي قد يجرُّ إليها النثر، لأنه ليس هناك من حام لها كالوزن، مثلاً، الذي يشكل عملهاً حماية خارجية للقصيدة الموزونة.

أنت تريد أن شكتب قصيدة تترافر لها شروط تميزها عن الأدبية الأغرى، وقد وضعنا في مستهل اطلاقنا لنظيمية (فيميدة النشر) بعض الشروط العجلي... وربما كانت التسروط انتقارية، ولكن مع الاستمانة بسوزان برنار استطعنا أن نقترب، مبدئيا، من الشروط المعقبة للشروع من الفرضي.

النص الشخصي!

وأريد أن أقول، هذا، أنني لا أوافق، على مقولة أن قصيدة النثر هي نص شخصي وبالتالي من الصعب وضع الضوابط لها. ماذا يعني نص شخصي؛ هناك الكثير من القصائد النثرية ليست نصوصاً، بل هي نصوص موضوعية، كأن تكتب قصيدة عن نهر التيمز ففي إماضي الأيام الأتية مناك ثلاث قصائد موضوعية. الشخصية هي سمة ألشاعر ما، لقصيدة ما، ولكن ليس لقصيدة النثر ككل... وإذ نقول بشخصية قصيدة النثر فإننا نضيعٌ حدودما كليراً.

صحيح أن قصيدة النثر هي بطبيعتها متفلتة من القيره. ومابية لنداء العرية، غير أنها اقتريت من تكرين إطار عام لها غير محدد بصورة قطعية كما هي عليه القصيدة العوزونة... لذلك لا ينبغي البحث عن ضوابط دقيقة موازية أن بديلة

لفرياط القصيدة الموزونة، لأنها نص آهر لو ونشأ للهلاس من الضرابط التقليبية... ريجدر التنبيه إلى أن الملاص من الضرابط التقليبية لقصيدة الوزن لا يعني القضاء على قصيدة الوزن نفسها... وجل ما تريد قصيدة الشرق قبله للوزن أسمح لي أن أكورن، أن أتعايش معك، أما إذا أولها التعلور التاريض إلى أنها تحاول أن تحل محله فذلك موضوع

آغر، (غير أنها الأن لا تمك الهاجس الحربي في التعطيم والتغريب وما شابه ذلك من اتهامات نسبت إليها... ثم كيف؟ وما هي الأدرات التي تملكها قصيدة النثر لتحطيم قصيدة الوزن والقضاء عليها؟! هذا كلام غير صحيح ويناقض طبائع الأمور.

إذن نحن نبحث عن معالم واضحة لهذه القصيدة، وقد يحتاج الأمر إلى جيل آخر أو جيلين للوصول إلى ذلك... فحتى الآن ليس هناك تراد كافي لقصيدة النثر لاستخفارهم سماتها للعامة... وهذه مهمة الدارسين والباحثين وليس الشعراء. المسألة تحتاج إلى وقت، تحتاج إلى تراكم ثشافي أيضاً... فنحن إلى هذه الخطة ما نزال ندود في إطار الجدل حول (قصيدة النثر).

خول الاعتقاد بحصول تمول في كتابتي بين الشراسة و الفنائية

هل حدث تحول في كتابتي من الشراسة في (لن) إلى الغنائية في (ماذا فعلت بالذهب ماذا صنعت بالوردة)؛ أنا لا أرى تغيِّراً جذرياً في كتاباتي.

(ار) أهدت صدمة كبيرة لأنه كان أول كتاب لي... وكان يحمل الشحفة الأولى والأقرى من العالم الداخلي... لأنه ربعا كشف، وللمرة الأولى، عن لفة صادمة... ثم (الرأس المقطرع) الذي لم يختلف كثيراً عن (لاز)، و(حاضي الأيام الآلاية)، وخصوصا قصيدة (العاصفة) فهي من أجواء (لاز)...

التغير الذي يتحدث عنه السؤال ربعا حدث بدءاً من بعض قصائد (ماضي الأيام الآنية) تم في (الذهب والوردة)... وإذا كان هناك من تغير فمرد ذلك إلى أمرين: عالاقني بالمرأة التي انتظف من المنولوع إلى العول... أي محاولة إيجاد الشخص الأخر. (قبل ذلك كان الشخص الآخر هو اعتراع خيالي، ثم أضبح له وجود... فمن قبل كانت المرأة (أو الوسيط) لتخفيف وطأة العالم الضارجي والكوابيس الداخلية... لم أكن قد تمكنت. من إقامة علاقة ناجحة بيش وبين الوسيط الذي هو المرأة،

في البدء وفي الختـــام أنا شـــاعر حب

يتجرأ على كشفه... وهذا هو الذي جئت به وهذه هي الثورة الحقيقية في شعرى، وليس الشكل.

... فيعد ثلاثين سنة من كتابتي للشعر لا يتحدث الذين يتناولون شعرى إلا عن مقدمة (لن). أنا أكتب هذا النوع من الشعر لكى أخفى بعض الشيء ما لم يمكنني قوله بطريقة مباشرة بالعربية. فقصيدة النثر كانت بالاضافة إلى كل ما ذكرته سابقاً هي جواز مرور بسلام للتعبير عن أشياء ليس فيها من السلام أي شيء. وإذا أردت أن أشبه الفارق بين أعمالي الأولى وأعمالي اللاحقة فإننى أشبه ذلك بحصان كان يعدو بجنون وفجأة عندما وصل إلى مطرح معين سطع عليه ضوء فعوض أن يأخذ بالشتيمة شرع بالتسبيح. لقد حدث الانتقال من اللعنة إلى التسبيح. ومن حقى أن أصدم أولئك الذين أعجبوا بـ(لن) بقدرتي على التغير فهذا وذاك هو أنا.. أنا شخص متغير على طريق المرية.

والآن إذا أعجبوا بـ (الرسولة) سأغير طريقي ليس عمداً وتقصداً ولكن لأن طبيعتي هي هكذا. فأنا أهرب من الأسر أياً كان هذا الأسر، حتى لو كَان أسر (الحب) وفي إحدى قصائدي أقول

(الجربة الأحمل من الجب).

فعلاً كنتِ أظن أن لا أجمل من الحب حتى اكتشفت أن الحرية هي الأجمل.. وهكذا فأنا أهرب من أي أسر كان، وخصوصاً أسر الإعجاب بعمل سبق وكتبته. وأبعد من ذلك أقول لك إذا اكتشفت أنني لا أستطيم أن أتغير ويقيت أسير ما كتبت سأفضل الاعتزال على الاستمرار في أسر إعجاب الماضي...

اللغة في (لن) كانت مشحونة بالضغط.. فوجد هذا الضغط متنفساً له، ذهب الزيد ويقيت اللغة الجوهرية.. ما عادت لغتي مشحونة بأشياء خارجية.

«لن» هو كوابيس الطفولة والمراهقة.. انتهيت من ذلك فشفَّتْ لغتى وتصفت.

عندما كتبت (لن) كتبته وكأنه كتابي الأول والأخير. هو كتاب مخيف فأنا لا أقرأه الآن.. الباحث عن الوحشية لن ترضيه كتاباتي الأخيرة.. لقد خرجت في مراحلي اللاحقة من أجواء (لن) النفسية، وأشدد هذا على النفسية وليس اللغوية، وأصبحت متشبثاً بالأروتيرزم، وبالحب، بخشبة الخلاص الوجدوية والميتافزيقية.

ليس الشعر مسألة لغة فحسب. اللغة تأتى تالياً، تأتى لبوساً للداخل. أنا لا أبحث عن اللغة، في البدء، فالتجربة الشخصية هي تنفرض مستلزماتها التعبيرية الأخرى، الايروتيكية والصوفية هما ثعربة واحدة متداخلة ومتلازمة ولم يكن

ممكناً أن أقدم هذه التجرية إلاّ بثلك اللغة الشفافة التي ظاهرها مُدَجِّنٌ غير أن عمقها وجوهرها فيه الكثير من تمرَّد (لن).

الغنائية تلحق الشفافية، فعندما تكون شفافاً تصبح مثل النهر السلس ولا تعود صادماً ووعراً.

لم أعد أحب الوقاحة في الكتابة عندي أو عند غيري، هذه مرحلة ريما كانت ضرورية، في وقتها، لأنها كانت جديدة، أما الآن فالأشياء مباحة.

إن وصف المرحلة اللاحقة على (لن) بأنها مرحلة إنكسار شعرى هي بمثابة خطأ قرائي.. أريد أن أقول أنه ليس انكساراً (شعرياً) بل العكس، فكتاباتي اللاحقة أكثر شعرية مما قدمته في (لن) وأهم من ذلك فالشخص الذي كتب (لن) هارب من كوابيسه، لا يريد من أحد أن يذكره بها.. فقد وضعها في كتاب لينتهي منها. ووضع مع هذه الكوابيس لغة الكوابيس أيضاً. لعل من الأشياء القليلة التي بقيت من (لن) هي العبث.. ولعله أصبح أكثر من السابق عندى، غير أنه عبث بلغة أخرى، لغة أكثر نعومة.

وأريد أن أشير هذا إلى أن خلاصي ليس ذا بعد واحد.. فعندما تلمس جانباً ميتافزيقيا لدى فليس معنى ذلك أننى إنسان مكرِّس للصلاة.. فأنا إنسان غير مؤمن ومؤمن في اللحظة نفسها، شريف وأزعر، عميق وسطحى، شفاف وكثيف، غامض وواضح، بسيط ومعقد. لا أدعى بذلك شمولية، ولكن هذه هي تركيبة الإنسان. ففي المرحلة التي كنت أصلى بها (مرحلة الرسولة) نشرت في الوقت نفسه قصيدة قصيرة متناقضة كل التناقض مع (الرسالة) لدرجة، أن بعض الذين قرأوها أبدوا دهشتهم لذلك.. وفي الوقت نفسه نشرت أيضاً قصيدة (الوليمة) وهي أكثر عنفاً مما في (لن) بمضمونها ويموقفها وليس بكلماتها، كلمات كثيرة انتهت من قاموسي مع صدور (لن). فقد أصبحت أخاف من هذه الكلمات كما لو كنت أطلق شياطين لم أعد أستطيع السيطرة عليها، كأن كتاباتي الأخرى تعويدة ضد ما كتبه سابقاً، أسعى منذ البداية إلى خلق التوازن بين الشر والخير، لا أريد أن أتنازل عن أحدهمًا، لست من دعاة الغير لوحده أو الشر لوحده، فهذه الثنائية من طبيعة الإنسان، أريد الشيطان والمبدع، أريد أن أكون الشيطان والمبدع،. أو يتعبير آخر أريد أن أكون شيطاناً بمباركة الميدع.

- 21j

من أين تأتي الأخسلاق؟

هم تعليل الموري الاستعاري

لمفاهيم الاخلاق في الثقافة العربية

عبدالله الحراصي*

الذي تفضى هذه الورقة في سبيل الاجابة عليه هو التالي، ، ما دور الجسد والتجربة المادية في تشكيل المنظومة المهومية للأخلاق في الثقافة العربية؟، وسهال من هذا القبيل لا يمكن. بلا ربب، الإجابة عليه في دراسة واحدة يقوم بها باحث واحد. والما ينبغي ان يكون سؤالا يستدعي مشروعا مفتوحا لن يكون دور مثل هذه الدراسة المنفردة فيه سوى الاستكشاف المتواضع السائر على هدى دراسات قاربت هذا الامرفي ثقافات الحرى كما سيتبين فيما سيتبع. و تجسد الاخلاق الذي نسمى الى بيانه في هذه الدراسة هو جانب من مشروع ينقصى تجسد التجربة المجردة بوجه عام. ولا يمكن كما تبين في دراسة سابقة (الوحراصي ۱۹۹۹ - أ) إدراك فكرة تجسد التجربة المقلية الجددة سوى بالقاء الشوء على خظرية الاستمارة المهومية، وهو ما سيبينه القسم الاول من هذه الدراسة.

١ - الاستعارة المفهوم واللفة

شغل أمر الاستعارة عقول الكثير من الفلاسفة والنقاد واللسانيين وغيرهم منذ قديم الزمان، فتحدث عنها مفكرو الإغريق والعرب وسواهم، بيد أنه على الرغم من الاختلافات التي وجدت في الرزى بينهم فإن هؤلاء قد اجمعوا على ان الاستعارة اولا هي قضية لغوية صرفة، وعرفوها بأنها إحلال كلمة محل أخرى إحلالا يستند على تشابه بين المشار اليه في كلتا الكلمتين، فالاستعارة «تعتمد التشبيه أبدا» كما

يقول عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «آسرار البلاغة» (الجرجاني، بدون تاريخ)، فكلمة آسد في المشال الشهير مصافحت آسداء حين أعني «صافحت رجلا شجاعا» هي استعارة لأنها حلت محل «رجلا شجاعا» لأمر مشترك هو الشعارة أ

إن هذه الرزية التقليدية لطبيعة الاستعارة تقوم فلسفيا على أن المقيقة والواقع المادي موجودان بالفعل خارج العقل البشري وعلى نحو مستقل عنه، وان العلاقة بين اللغة والواقع الخارجي هي علاقة مباشرة، أي علاقة واصف بموصوف، ودال بمدؤل عليه، فالكلمة «أسده تشير الى الحيوان المحروف

^{*} باهث وأكاديمي بجامعة السلطان قابوس.

وهذه الرؤية تهمش الاستعارة على نحو تلقائي، فلأن العلاقة اللغوية بين الكلمة وما تدل عليه هي علاقة إحالة مباشرة، فإن الاستعمارة تعتبر كسرا لقانون الاحالة الدلالية هذا إضافة الى ذلك فإن هذه الرؤية التقليدية توفر الارضية الفكرية المناسبة التي وجهت دراسات الاستعارة نحو الادب, والشعر تحديدا، فالشعراء والأدباء هم وحدهم الذين يمتلكون القدرة على الكسر الدلالي المقبول، بل والمستمتم به من طرف المجتمع، وهو ما عنى أن الاستعمارة امر يهدف الى متمة القدارئ او السامع ودهشته، ومن سمات الاستعارة في النظريات القليدية محورية دوريا تدويراتشيبه فيها.

غير أن كثيرا من أركان هذه الرؤية التقليدية للإستعارة قد أهتزت بصدور كتاب «الاستعارات التي نحيا بها» لمؤلفيه جورج لاكوف ومارك جونسون في عام ١٩٨٠ (Lakott and Johnson 1980) وما أعقيه من دراسات اتخذت من محورية الاستعارة المفهومية منطلقا لتحليلات لغوية في انماط مختلفة من الخطاب. وقد عرضت بالتفصيل في مقالة نشرت سابقا في مجلة نزوى (المراصي ١٩٩٩-أ) لأهم اطروحات هذا الكتاب، وإذا فإننا سنكتفى منا بعرضها عرضا موجزاً. الأطروجة الأساس في هذا الكتاب هي ان الاستعارة ليست امرا لغويا صرفا تحل فيه كلمة محل اخرى على اساس تشبيه بين دلالتي الكلمتين، بل ان الاستعارة في الحقيقة عملية ذهنية يسقط فيها مجال حياتي معين على مجال اخر، وحيث ان الاستعارة من امر الذهن فإن التعابير التي تعارف الناس عليها بإعتبارها استعارات ما هي الا انعكاسات لغوية لعملية الاسقاط الذهني. فالتعبير «لقد وصلت المفاوضات الى طريق مسدود» هو تعيير لغوى عن استعارة ذهنية هي استعارة [المفاوضات تحرك] التي يتم فيها اسقاط مجال الحركة من موقع الى اخر، كما نخبرها في التجربة المادية الصرفة، على مجال المفاوضات السياسية التي ينظر اليها حسب الاستعارة على انها تحرك مشترك بين المتفاوضين من «الموقف» الحالي «الي» اخر، وحسب هذه الاستعارة فإن عدم الوصول الى حل للمشكلة التي يتم التفاوض حولها يغدو توقفا لمسيرة المفاوضات اوائه يعتبر حركة في غير الطريق المستحبة لذا يبدأ البعض في الدعوة الي «اعادة المفاوضات الى طريقها المرسوم» وتجاوز «العثرات» التي تعترض «سير» المفاوضات. أن كل هذه الكلمات تعكس مجتمعة الاسقاط الذهني الذي لا يشعر به في العادة من

مجال الحركة الى مجال التفاوض، وهذا المثال يعكس مجانية النظريات التقليدية للصواب في جعل التشبيه شرطا للإستعارة، فلا وجه شبه اصلا بين الحركة المادية من موقع تحو لخر وبين القلاوض، فالحركة تجربة مادية صرفة بهيشا المفاوضات عملية سياسية تعتمد على المصالح ولا تتطلب بالضرورة اشتراك المتفاوضين في «هدف» مشترك ينبغي ان «يصلوا، الله عدا.

وقول النظرية المفهومية للإستعارة بأن الاستعارة امر ذهني صرفء وليس لغة فحسب، وأن اللغة أنخكاس لما يدور من عملهات اسقاط ذهنية، ينقل تضية الاستعارة برمتها من الدراسات اللسانية والنقادية التي احتكرت الاستعارة لقرون متعاقبة الى ردراسات علم الذهن (Cognible Science)

وهذا نود أن نبين أمرا نرى أنه قد يلتيس على البعض في شأن لتنظرية المفهومية ودور الذهن فيها. فإنتقاد الدغارية المفهومية للنظريات الأمرى لكونها تجعل العالم الموضعية اساسا لا يستلزم وجرده العقل البشري لا ينبغي أن يغهم منه يوجه من البجرده أن النظرية المفهومية تمقتف بالنسبية المطلقة التي يرى بعض من يتطرف في ايمانه بها عدم وجود حقيقة مطلقة أيا كانت بما أن هذه النظرية ترفض هذه الرؤية النسبية نتيجة لإنطلاقها، أي نظرية الاستعارة المفهومية. ليس من موقف نظري مجرد، بل من تحليل لعمليات الذهن وتفاعالات كما تتجلي في ظراهر كثيرة من أهمها اللغة.

إن أب النظرية المفهومية هو أن الذهن أو العقل البشري هو لقط البشري هو لقط الرحم في عملية فهم الأنسان للعالم من حوله وتعامله معه، وإن نجعت عملية الأحالة الدلالية السألوقة في التعامل مع ظواهر الكون المادية المبسطة، كأن أشير الى حيوان ني عملية إحالة ذهنية، إلا أن دور عمليات الذهن والاستعارة يكمن اساسا في تعامل الانسان مع المجردات، وما أكثرها في يكمن اساسا في تعامل الانسان مع المجردات، وما أكثرها في الحياة البشرية، وإذا كانت الماديات أمورا يمكن التهقى من يمايير للمجددة الانسان مع معايير معايير عصب النظرية المفهومية للإستادة، وإن حدث أجماع على خصب النظرية المفهومية للإستادة، وإن حدث أجماع على أيضاء صفحة الوجود «الحقيق» لها، أي وجودها الجوهري» وغير الواعي، بالنظرية الامر انتكاس للتسليم الإيماني، الواعي وغير الواعي، بالنظريات التقليدية التمان المتاليم الايماني، الواعي وغير الواعي، بالنظريات التقليدية التمان المتسليم الايماني، الواعي وغير الواعي، بالنظريات التقليدية التمان المتسليم الايماني، الواعي وغير الواعي، بالنظريات التقليدية التي نضافة الي اعتقادها

بموضوعية ماديات الكون، تؤمن ليضا بالوجود الموضوعي للجورات، وتهل متجاهلة دور الطقل البشري في صواغة الكور، يسندها في ذلك تراكم فكري تعامل مع الإيمان تعامل الدقر السستية، ويمكننا أن نضيف الى دور الايمان الفردي والمشترك في إهاء هذه الرؤى وديمومتها عبر التاريخ دور المسات عمليات التاريخ الاجتماعي نفسه، فقد الوضحت دراسات كبيرة في ميدان علم أجتماع المعرفة وعلم تاريخ الافكار أرتباط المعرفة بالسلطة ومنظومات القوى الاجتماعية وأنا طلطة تعامل البشر وأناط التفاعل بينها للهيمنة وفرض الاذعان على البشر لطالات تاريخية محددة الا انتنا لا نرتباب لوهلة في دور طبيعة السلطة وتفاعلاتها في ديمومة النظريات التقليدية العرضوعية.

ويمكننا أن نفسرب على ذلك مثلا بالاستمارة المفهومية إلتنكير تحرك]. حيث يعتقد الناس في الأغلب أن المثقل في عملية التفكير يقوم فعلا بتحرك موضوعي نحو موال لفقل فكرية جديدة، وأن التفكير الاصيل هو ذلك التفكير الذي يأخذ صاحبه، ولربها بيأخذه مساحبه، نحو مواطن لم يطأما من قبله عقل انسان آخر. غير أن هذه الرؤية، وأن كانت يقينية لدي المحامة ولدي المشتخلين بالفكر، فرانها تقوم على الاستعارة المفهومية التي تقوم على تجرية العركة العادية، بمعنى أن لحركة، العقل وجودا موضوعيا بل أنه تابح استعاريا لتجرية العركة العادية.

ولذا فيان النظرية المفهومية للإستعارة، وخصوصا في دراساتها الأهيرة، تشدد على فكرة التجسد، اي ان المجردات يعتمد وجودها على تفاعلات الجسد، او بإيجاز أن العادة مسابقة على المجردات، وهمو ما تنهين في كتاب لاكوف وجونسون «الفلسقة في الجسد» (1990 Accession to 1990)، وفي الدراسة التحليلية لبعض جوانب المنظومة الاستعارية المشكلة لمفهوم العقل لدى الفيلسوف موسى بن ميمون (الحراصم، ۱۰۰۳).

أن هذه الدراسة ستمضي قدما نحو استكشاف آفاق جديدة هكن فيها رؤية تجسد التجارب المجردة، هي آفاق الاشلاق، والغرضية التي سنطلق لإثباتها هي أن كون الاخلاق تجربة مجردة فإن مفاهيم الاخلاق في الثقافة العربية تقوم على تجارب الجسد العادية من خلال الاسقاط الاستعاري، وأن

فهمنا للاخلاق، والتي ينظر البعض اليها على انها نقيض للمادة، وأن لنها وجودا موضوعيا كموضوعية وجود الماديات، يقوم على تجربة الجسد ان منهجنا للتحقق من صحة هذه الفرضية يعتمد على جانبين اساسيين. يتمثل الجانب الاول في ابراز تجسد الاخلاق في الفلسفة العربية من خلال تحليل بعض المفاهيم الاخلاقية في كتاب ابي حامد الغزالي «ميزان العمل» وفي كتاب ابن مسكويه «تهذيب الاخلاق». اما الجانب الثاني من المنهج المتبع فيتعلق بإبراز التجسد في اللغة العامة، اي من خلال تحليل تعبيرات لغوية مستمدة من اللغة العربية عموما ومن اللهجة العمانية على وجه المصوص. وليس بشاف علينا ان تحليل جوانب اخرى من الثقافة العربية سيعين على فهم أشمل وتقود الى نتائج أكثر دقة حول تجسد الاخلاق، ومن هذه الجوانب دراسة الاخلاق في المصادر الدينية الاساسية إضافة الى تتبع الاستعارات المستخدمة عبر التاريخ العربي. الا أن هذه الدراسة لا تعدو ان تكون استكشافا اوليا لهذه القضية.

٧- عرض موجز للدراسات السابقة حول الجوهر الاستعاري للأخلاق الدول الستعاري للخلاق الدول الراسات التي تناولت قضية الجوهر الاستعاري لهفاهيم الإخلاق من الخيارية على النظرية الدفهومية للإستعارة لهلة تجداً وربعه بقوة في الدراسات المتعلقة بالأخلاق عليه المعالم علية الاستعارة المفهومية في إعانة الانسان في فهم العالم المجود. ولحسل هذا يفسر أن الدراسات الدوجودة في هذا الموضودة قد تقام بها كل من لاكوف وجونسون نفسيها الموضودة في هذا الموضودة من مدال الموضودة من هذا الموضودة في هذا الموضودة على المائلة على المعالم «الفيال الموضودة في هذا الموضودة في هذا المناسبة المناسبة المعالم «الفيال المعالمة على المناسبة المعالمة على المعالمة المعالمة المعالمة الإشارة، وإن التفكل الاساس لمقاهيم الإخلاق، وإن المتعارية على معتويين الفيال (عن على عمدتويين الفيال الانتفاقية المتعارية على معتويين الفيال المعالمة التفكيل الاساس لمقاهيم الإخلاق، وإن المتعارية على معتويين الفين كما يلي.

(۱) إن مقاهيمنا الاخلالية الاكثر أساسية (مثل مقاهيم الارادة، والحرية، والقانون، والحق، والواجب، والرفاهية (السعادة)، والفعل) تتحدد استعاريا، ويتم ذلك يوجه الاجمال من خلال إسقاطات استعارية مركبة (۱) إن الطريقة التى نقيم بها موقفا معينا تستند على

استخدامنا لإستعارات مفهومية منتظمة تكون الفهم المشترك للأفراد الذين ينتمون الى ثقافتناء (٢) 1933 Iolingon.

وقد تعرض جونسون في هذا الكتاب بالتحليل لكثير من جوانب النظرية الغربية للأخلاق وأبرز دور الاستعارة في تشكيل المفاهيم الاخلاقية، فقد تعرض على سبيل المثال لنظرية كانط الاخلاقية او ما يعرف بالاخلاق العقلانية ethics rationalist حيث اعتقد كانط بأن بإمكان العقل المجرد الوصول الى القوانين الاخلاقية، وهو ما يعنى ان التفكير يقودنا الى تلك القوانين الكونية التي ينبغي ان تحكم السلوك البشري. وكما يقول جونسون فإنه «ان قدر لنظرية اخلاقية ما حظ في الادعاء بأن تكون خلوا من الاستعارة وأشكال الخيال الاخرى فإنها ستكون نظرية كانط» حيث يفترض أن تكون هذه النظرية نتاجا للعقل العملى المجرد الذي يخلو خلوا تاما من أى أثر للخيال. الا ان نظرات أعمق في فلسفة كانط قد أوضحت دور الخيال في تشكيلها، فهلاري بونتام Hilary Puntam يري ان نظرية كانط لا تنطلق من العقل المجرد بل انها تعتمد اساسا على «صورة اخلاقية» أو مجموعة من الصور الاخلاقية، وليس على قوانين صرفة، ومفاهيم حرفية (غير مجازية) خالصة، وأحكام منطقية .(Johnson 1993: 65)، وجونسون رغم اعتباره كانط «أحد أعمق وأبرع المفكرين الذين اثروا في الثراث الاخلاقي الغربي» الا أن ذلك لا يعنى عدم اعتماد كانط على الاستعارات المفهومية في تشكيل نظريته الاخلاقية. فأكثر مفاهيم كانط الاخلاقية مركزية «استعارية وهي استعارية على نحو لا يمكن اختزاله»، فقد كان هدف كانط هو تقديم «أساس عقالاني للجزء غير الالهوتي في التراث الاخلاقي اليهودي-المسيحي»، وكان يسعى الى ابراز مهادئ الاخلاق «الفالصة»، ولكن ما معنى كلمة «خالصة» هنا؟ يكون اي شكل من اشكال المعرفة «خالصا» بحسب كانط حيثما لا يختلط بأي من العناصر التجريبية الأمبيريقية، وبذا فإن المبدأ الاخلاقي الخالص هو ذلك المبدأ الذي يمكن الاستدلال عليه بإستخدام العقل حصراء ويدون الرجوع الي تجربة مادية كالمشاعر والاحاسيس او الصور الذهنية.

الا إن تحليل جونسون يظهر أن نظرية كانط استعارية فهي تعتمد على استعارة اساسية هي [القوانين الاخلاقية قوانين طبيعية]. حيث تسقط قوانين الطبيعة على «قوانين» الأخلاق (انظر (190) (honona))

وقد درس كل من لاكوف وجونسون الاخلاق الاستعارية في كتابهما «الفلسفة في الجسد» (Lakoff and Johnson 1999)، وكان محور طرحهما هذا «ان علم الذهن، وعلى وجه الخصوص علم الدلالة الذهني، يقدم لنا الوسيلة التي تمكننا من تقديم تحليل مقصل وشامل لكل المفاهيم الاخلاقية وكيفية عمل منطقها، ومن اكثر المتائج اساسية في هذا البحث الامبيريقي ان اللاوعى الذهني يحتوى على منظومة واسعة من الاسقاطات الاستعارية لفهم افكارنا الاخلاقية والتفكير فيها، وتوصيلها [لللآخرين]، [وهلص هذا البحث الى ان] كل مفاهيمنا الاخلاقية المجردة مشكلة استعاريا» .(Lakoff and Johnson 1989: 280). وحلل لاكوف وجونسون في كتابهما هذا الاستعارات المتعلقة بالاخلاق في الثقافة الامريكية كما تتبدى في اللغة، وبينا ان عدد هذه الاستعارات المفهومية محدود، فجميعها يعتمد على الرفاهية المادية، كالمال والصحة والنظافة وسواها. فحللا على سبيل المثال استعارة [المصاسبة الاخلاقية] وبينا دورها في تشكيل كثير من المفاهيم الاخلاقية، كأن تعتبر الاخطاء التي يقوم بها شخص ما ضد شخص آخر ضربا من «الدين» dobi في حين يعتبر رد الأخير على المخطئ نوعا من جعل الأول «يدفع الثمن» . repay ومن الاستعارات الاخرى التي قاما بتحليلها استعارة [الجوهر الاخلاقي] التي تفترض ان للأخلاق جوهرا، وإن هذا الجوهر يولد مم الافراد، أو يتشكل معهم في سنى حياتهم الأولى، ويبقى لنهاية عمرهم. وتسمى عناصر الجوهر الاخلاقي «فضائل» vrtues أن كانت عناصر اخلاقیة مستحسنة، وورذائل» vices ان كانت عكس ذلك، She has a heart of gold ثميرات مثل She has a heart of gold ثميرات مثل الاستعارة في تعبيرات (قلبها من ذهب) و rotten to the core : He (انه فاسد حتى النخاع)، حيث ان الشخص المذكور «يمثلك خصائص اخلاقية جوهرية تحدد انواعا معينة من السلوك الاخلاقي أو غير الاخلاقي.

ويخلص لاكوف وجونسون الى ان الرؤية التقليدية للإخلاق فشائك إن أهذنا في اعتبارنا الشتائج التي يقدمها علم الدمن والنظرية المفهومية للإستعارة، فمن هذه النتائج عدم وجود مفاهيم اعلاقية خالصة بل انتا نفهم الأخلاق من خلال الاستعارات التي تقوم على التجوية المادية، كذلك لا يمكن القول بالمقل الاخلاقي الخالص (كما عند كانظ) لأن المفاهيم الاخلاقية استعارية الجوهر، اضافة الى ذلك فقد دل

علم الذهن على أن الاخلاق ليست مجالا متجانسا، بل انها تختلف بإختلاف الاستعارة المستخدمة في تحديد المفهوم الاخلاقي وفي فهم الظرف الاجتماعي الذي يوجد فيه الموقف الاخلاقي. كذلك تبين أن الاخلاق تقوم على التجرية المادية من خلال الاستعارة كما ذكرنا، فهي مرتبطة ارتباطا لا فكاك منه بالمادة وتجرية الجسد من صحة ومرض وفقر وغنى وسواها من مظاهر المادة. ومن النتائج الاخرى التي توصل اليها البحث في هذا المجال عدم وجود الاخلاق الكونية التي يقاس بها الصحيح من الخاطئ، تلك الاخلاقيات التي تعتبر عادة متلًا عليا صحيحة في ذاتها لا بنفعها ويمكن تطبيقها على شتى الاحداث. أن كل هذه النتائج تقود كلا من لاكوف وجونسون الى ان هذه هي نهاية البراءة في الفهم الاخلاقي، وإن المعرفة الاخلاقية القائمة على دور الاستعارة «تجعلنا مسؤولين ليس فقط عن الاحكام الاخلاقية وعواقبها بل عن رؤية الاشكال الضمنية للحكم الاخلاقي في كل جوانب رقافتنا» (Lakoff and Johnson 1999: 334) «ثقافتنا

٢- تمو تعليل الاسم الاستعارية لفاهيم الاخلاق في الفلسفة الاسلامية تحبب طبيعة هذه الدراسة الاستثمانيفة وتركيزها على ما تحبب الملغة العربية من مفاهيم اخلاقية استعارية، سنقتصر منا على تعليل نموذجين من نماذج استخدام الاستعارة المفهومية في تشكيل منظومة مفهورمية اخلاقية هما ابو حامد الغزالي وابن مسكويه.

٣ - ١ - أبو حامد الفزالي، الاخلاق في ميزان العمل،

سعى الغزالي في كتاب «ميزان العمل» الى تبيين السعادة المائتية عن الغمل الأخلاقي، ولن نحال الكتاب بأكمله هذا ولكنا ستركز على بعض الامثلة التي يمكن من خلالها تبيين دور الاستعمارة في تشكيل التعامل الفلسفي الاسلامي مع الاعلاق.

الاستعارة لل دبيان مثال النفس مع هذه القوى التنازعة. لتحدث الغزالي عن ثلاثة انواع من قوى النفس هي قوة النفكر التي تحصل بها الحكمة، وقوة الشهود التي بإسلامها تحصل العفة، وقوة الغضب التي يقهرها يحصل العلم. وفي هذا يمكن رؤية استعارة اساسية هي [استعارة الشخص المنقسم] التي ترى، كما يطرحها الغزالي، أن الأنسان شيء مركب حقيقة من ثلاثة لجزاء، وأن هذه الأجزاء هي قوى تتفاعل فيما بينها ويجب على قوة المعقل أن «تسيطر» على قوتي الشهوة

والغضب وإضافة الى مفهوم التركيب المأخوذ من المركبات المدادية الصرفة والمسقط على المجرد لتشكيل مفهوم عن الاسادية الصرفة والمسقط على المجرد لتشكيل مفهوم عن الخلاقيا، فإن هذا المفهوم يقوم أيضا على اسقاط تجوية [تفاعلات القوي] المادية المصرفة على طبيعة التفاعل المقترض داخل الانسان. والقوة تجرية مادية ذات بضية جشاللطية بمعنى انها بنية مجودة يمكننا أن نراها من حلال صورها المادية كقوة الدن. أو قوة الفيضان، أو أي صورة أخرى من صور القوى، والنظاعل بين القوى هو أرم محروف في التجارب المادية، فإن إلتقاء فوتين سن» و، صن» محروف في التجارب المادية، فإن إلتقاء فوتين سن» و، صن» أما أن ينتهي بتعادلهما بما يتحقق ضرب من القوارن بينهما أن أن ينتهي بانتصار إحدى القوية على الأخرى: ...

إن هذا الاساس الاستعاري الصرف لمفهرم قوى النفس يمكن تبينه بكل جلاء من الامثلة التي يضريها الغزالي لتقريب ما يطرحه حول طبيعة التفاعل بين قوى النفس، وهو يضرب في ذلك ثلاثة أمثلة كما يلي:

المثال الأول:

مثل نفس الانسان في بدنه كمثل والرفي مدينته وامملكته، وقواه وجوارجه الخادمة، البدن بمنزلة الصناع وامملكته، والقوة العقلية المفكرة له كالمشرر الناصح والوزير العاقل، والشهوة له كميد سرء يجلب الميرة والطعام، والصعية كصاحب شرطته، والعبد الجالب للميرة مكار مخادع خبيث مليس يتمثل بمسورة الناصح، وتحت نصحه الداء العضال وإنشر الشعر، ويدنه منازعة الوزير في اللدبير حتى لا يغفل عن منازعته ومعارضته في آرائه ساعة. (الغزالي ١٩٩٥؛ ١٧) المثال الثاني الثاني الثانيات

الانسان حيث هلق بنفسه عالما كبيرا في المعنى صغيرا في المجموع صغيرا في السجوء فينت كمدينة، وعقله كملك مدير لها، وقرأه المدركة من الحواس الظاهرة والباطنة كجنوده، وأعوانه وأعضائه كرعيته، والنفس الأمارة بالسوء التي هي الشهوة والغضب كدير ينازعه في مملكته ويسعى في إهلاك رعيته، فمسار بدنت وأسره وقهره على ما يجب حمد أثره إذا عاد الى حضرته وأسره وقهره على ما يجب حمد أثره إذا عاد الى حضرته تقالى ... وإن ضبيع قفره وأممل رعيته ثم أفره وانتقم منه عند لقاء لله تمالى (الغزالي ١٩٥٥، ٧٣)

مثل العقل مثل فارس متصيد، وشهوته كفرسه، وغضبه

ككلبه، فمتى كان الفارس حائقا وفرسه مروضا وكلبه مؤبديا معلما منقادا صدار حريا بالنجع، ومتى كان هو في نفسه أحدى كان الفرس جموحا والكلب عقورا فلا فرسه ينبعث من تحته منقادا ولا كلبه يسترسل بإشارته مطيعا، فهو خلاق بالي يعطي فضلا عن ان ينال ما طلبه. (للغزالم، 4010 : ٤٤)

أن الامثلة الثلاثة كلها تقدم صورا تمثيلية على تصور الغزالي لما ينبغى ان يقع من سيادة العقل على قوتى الغضب والشهوة. ولا ينبغى ان يفهم من كلامنا هنا على ان فهم الغزالي لطبيعة تفاعلات قوى النفس استعاري على مستوى الصور، كصورة الوالى والعبد والوزير وصاحب الشرطة في المثال الاول، او صورة المدينة وملكها وجنوده ورعيته في المثال الثاني، أو صورة الفارس والفرس والكلب في المثال الشالث، فإن هذه صورة تشبيهية جلية، الا أن قولنا بإستعارية هذا الفهم يعتمد على استعارية الأصل الذي من أجله استخدم الغزالي هذه الصور التمثيلية، فـ«إنقسام» نفس الانسان وهاحتواؤها، على ثلاث «قوى» هي في جوهرها فكرة استعارية تقوى على تجرية التراكيب المادية حيث نجد أمرا معينا يتكون من أكثر من عنصر إضافة الى ان النفس ينظر اليها بإعتبارها [حاوية] او[مجالا حاويا] تتفاعل فيها القوى الثلاث، وفكرة الاحتواء مادية نجدها في تفاعلاتنا مع العالم المادي كاحتواء الغرفة على الاثاث واحتواء الجيب على النقود واحتواء قاعة الدرس على كراس وطاولات وسواها وإضافة الى استعارتي [التركيب] و[الاحتواء] فإننا نجد استعارة القوى نفسها، فإن صور التفاعل التمثيلية التي قدمها الغزالي كصورة عبد السوء وصورة الدفاع عن المدينة وثغورها وصورة تحكم الفارس الصياد بفرسه وكلبه تعكس مجتمعة مستوى استعاريا اعمق هو مستوى القوى وضرورة انتصار قوة واحدة على القوى الاخرى، وهو امر من امور المادة الصرفة

 الاستعارة في "بيان مراتب النفس في مجاهدة الهوى والفرق بين إشارة الهوى والعقل"

يتحدث الغزالي في هذا القسم عن الصالات الثلاث التي يتعامل فيها الانسان مع الهوى، كما يلى:

> الاولى أن يظبه الهوى فيملكه ولا يستطيع له خلافًا، وهو حال أكثر الخلق، وهو الذي قال الله تعالى. (أفرأيت من إتخذ إليه هواه) (الجاثية، ٢٣). إذ لا معنى للإله إلا المعبود، والمعبود هو المتبوع إشارته، فمن كان تردده

في جميع أطواره خلف أغراضه البينية وأوطاره فقد اتخذ إلهه هواه.

يستادية أن تكون الحرب، يعينهم سجالا كراة بها البدر وتارة عليها لبيد فيها الرجل من المجاهدة فإن اشتارته الندية في هذه المطلقة فهو من الشياعة لأنف مسلفون يامتثال قوله - جامعوا أمواسكم كما تجامدون أعدامكم-وهذه الرتبة العليا للخلق سوى الأنبياء والأولياء المثلثة أن يطنع مواه فيصير مسلوليا عليه لا يقرب بحال من الاحوال، وهذا هو العلقة الكبير والنميم التأسفيم المناسع المتأسع التأسع التأسيم التأسيم التأسع التأسيم التأسع التأسيم التأسع التأسيم التأسي

إن ما يطرحه الغزالي هنا من صراع بين النفس والهوي يقوم على استمارة إقتاعلات القوي]. والقوي وأنساط التفاعل التفاعل التفاعل التفاعل التفاعل التفاعل النقل من المنافئة والمحافظة الغزالي مع يسقط فيه تفاعل القوي المداوية لتشكيل تصور عن تفاعل المفرى المداوية الممكنة التي تنتج عن مغترض بين المجرى والمنفس، والتنائج الممكنة التي تنتج عن المنافئة عن المنافئة من المنافئة من المداونة أعلاء، قد تشكور تحماداً بهن القويني، وهو ما يتمثل هنا في المحالة المثانية المنافئة المنافئة المنافئة عيث «تكون الحرب بينهم سجالاً» تراة لها الدي وتارة عليها اليد وتارة المنافئة اليدة والمنافئة المدافقة المنافئة المنافئة المنافئة المنافئة المنافئة المنافئة الاستعاريا على تكون الموجوب في في اللغه الاستعاريا على تكون الموجوب في في اللغه الاستعاريا على تكون الموجوب في في اللغه الاستعاريا على تكون الموجوب في في اللغة الاستعاريا من والحالة الانافئة.

وفكرة الوسطية الطلقية هي اهدى تجليات الاستمارة في طرح المنزالي بالمنزلالي بالمنزلالي بالمنزلالي على بين رنيلتين، وتجرية إتشاذ الموقع مادية يسقطها الفزالي على المنزلين والنوائل على الفضلة المنزلين والنوائن الفضلية المستحمة هي نقطة التوازن بين الرئيلتين، والنوازن تجرية مادية من تجارب الجسد المادي يصاولها الطفل من أيام طفولته الأولى بتعلم تجنب السقوط أشناه البطوس او أنيام طفولته الأولى بتعلم تجنب السقوط أشناه البطوس او القالم، ومن الاختلة على ذلك المفهم الاستعاري القائم على وسط بين التقليب والبزار، والمساحة وسط بين الشكاسة والمناق، والمنقلي، والمؤلى قائلا، «وأما المدالة فجامعة لجميع والمنائل، والبور المقابل لها فجامع لجميع الرئازائي، (الغزالي الفضائل، والبور المقابل لها فجامع لجميع الرئازائي، (الغزالي الغضائل، والمور تحمل والرئة المام حاوية تحتوي الغضائل وحاوية المزي تضم حيث انفا امام حاوية تحتوي الغضائل وحاوية المزي تضم

الر ذائل،

نظمى من هذا إذن أن التجارب المادية كالقرى والحتواء والتوازن وسواها كاها تشكل جوهر المفاهيم الأخلاقية التي يتمدها الغزالي في كتاب «ميزان العمل». وهذا يظهر مدى تجسد فاسفة الأخلاق لدى الغزالي، ذلك أن تطليل بعض الاحتلاء أعلاء قد أظهر دجسيده مفاهيم أساسية في أمكارق الغزالي، فلمولا تجوية القرى المادية لما أمكن للغزالي أن يتحدث عن «قوى» النفس التي تحكم السلوك الإخلاقي للأفراد، ومن طبيعة المصراع الذي يشهده ميدان النفس بين تلك القوى، أن مفاهيم الأحلاق إذن متجسدة تجسدا جوهريا وليس عرضيا، وهو ما سنجه أيضا في القسم التالى الذي يتعرض لتجسد فلسفة الأخلاق لذي ابن مسكيه.

1-1- ابن مسكويه، الأخلاق الاستعارية في كتاب، تهذيب الاخلاق، يعتبر كتاب «تهذيب الأخلاق» لأحمد بن محمد بن مسكويه من أمم الكتب التي كتبت في فلسفة الأخلاق في الاسلام، وابن مسكويه يشدد في مقدمة كتابه على تضاد طبيعة النفس مع طبيعة الجسد.

> اتا لما وجدنا في الانسان فيها عيضاء أفعال الإسمام وأجزاء الاجسام بعده وخواصه له أيضا أفعال تضاد فقاسل الجسم حقي لا يشاركه في حال من الأحوال وكذلك نجده يباين الاعراض ويضادها كلها عايمة العيايلة ثم وجينا هذه العيايلة العشادة عنه الاجسام الإخارات الفاضا في من حيث كلات الاجسام اجسام المسام والاعراض المراضا حكمنا بأن مقال الشهم ايس يجسم لا يجزء عن جسم لا عرضا ولكان الاجسامية ولا لا يجزء عن جسم لا عرضا ولكان الاشهاء بالسوية ولا يتكبر وأيضا فإذه يدرك جميع الاشهاء بالسوية ولا لا يتكسر ولا كلال لا للنصاء بالسوية ولا لا للمناس المناسوية ولا لا لا لا لنص البرن مسكوية (140 عالم 140 عا

وهذا الغصل التام الذي يقدمه ابن مسكويه بين النفس والجسد، مثله مثل تضاد الجسع والعقل عند موسى بن ميمون (انظر الحراصي ٢٠٠٠)، يفرض على الباحث في الاستعارة ومن يرى بتجسد المجردات تحديا كبيرا يتطل في ضرورة البحث المتأتى سعيا وراء إبراز دور الجسد في قهم النفس والحديث عنها وهو ما سنحاول مقارية بعض جوانبه هنا. ان تجسد أغلاقية ابن مسكويه!!! يمكن رؤيفها في الاسقاطات التي نجدها في قوله مثلا عند حديثه عن النفس:أما شرقها الى افتالها المفاصة بها أغني الطوم والمعارف مع هريها من أفعال اليسم الخاصة به فهو فضيلتها» (ابن مسكويه 18/4).

٩). نجد هذا استعارة [الانجذاب والنفور] وهي تجرية مادية مرسرقة يتم اسقاطها على النفس، حيث نجد أن النفس مصرفة يتم اسقاطها على النفس، حيث نجد أن النفس على مستوى الحر ضوب من التشخيص حيث تغدو النفس انسانا «يشتأق» الى أشياء معينة وينفر من أخرى، وكذلك نجده في قوله أن «كمال الانسان في اللذات المعنوية» (ابن سكيده من قوله أن «كمال الانسان في اللذات المعنوية» (ابن سكيده مناب عبدال أن يجده أن يعدل أن الانسان ينظر الله بإعباره شيئا ناقصا، وتجربة النقص والاكتمال تجربة النقص المناب تجربة الدي مالية جلبت من تجربة الجسد، والشعور باللذة المادية كما في الجنس وغيره.

ويمكننا رؤية أثر الاستعارة في تشكيل فكرة [اللذة] الاخلاقية عند ابن مسكريه في الاقتباس القالى:

إن البليزة تنفقهم الى قسمين أحدهما ليزة الشعاليية والأخرى لذة فعلية أي فاعلة. فأما اللذة الانفعالية فهي شبيهة بلذة الاناث واللذة الفاعلة تشبه لذة الذكور ولذلك عمارت اللذة الانفعالية هى التى تشاركنا فيها الحيوانات التي ليست بناطقة اي]عاقلة[وذلك انها مقترنية ببالشهوات ومحبة الانققام وهي انفعالات النقسين البهيمينين وأما اللزة الاطرى فهى الفاعلة وهبى البتى ينشتص بها الحيوان الشاطق ولأنها غير هيولانية ولا منفحلة انفحالا لأنها صارت لذة ثامة وتلك بْاقْصَة وَهَذِهُ ذَاتِيةً وَتَلَكُ عَرَضَيَةً. وأَعْنَى بِالزَّاتِيةَ والعرضية ان اللذات الحسية المقترنة بالشهوات تزول سريحا وتنقضى وشيكا بل تنظلب لذاتها فتصير غير لدات بل تصير ألاما كثيرة او مكروهة بشعة مستقبحة وهذه أضداد الفذة ومقابلاتها وأما اللذة الذاتية فانها لا تَصير في وقت لَحْر غير لذَة ولا تَنْتَقَل عن حالتَها بل هي ثابِنَة أَبِدا. واذا كانت كذلك فقد صح حكمنا ووضح ان السعيد تكون لذته ذاتية لا عرضية وعقلية لا حسية وفعلية والهية لا بهيمية (ابن مسكويه ١٩٨٥)

يتحدث ابن مسكويه في هذا الاقتباس عن الغرق بين اللذة الجسدية واللذة العلقية، فيرى أن الاولى زائلة غير حقيقية روضية) فيما أن الثانية باقية حقيقية (دانية)، وهو يتحامل مع أمر [اللذة العقلاية] وكانها حقيقة وليس استمارة مفهومية مع أنه يستشهد بلذة الجنس، ليبين طبيعة الغرق بين اللئتين وهنا نشير الى جانب أخر من جوانب الاستحارة هو جانب دور الايديولوجيا والمعرفة الموجودة حول التجرية المادية في فهم المجردات، فابن مسكويه يسقط فهمه للذة الذكر التي

يتعامل معها على انها الفاعلة، ولذة الانثى المستجيبة على ما يعتقده عن اللذة العقلية، وهنا نجل الرؤية الذكورية التي ترى في الامرأة كاننا يستجيب لا يفعل بنفسه، «الفاعل أبدا تكرن في الاعطاء ولذة المنفعل أبدا تكرن في الاخذ» من ٥٨) وهي رزق ايديولوجية كونها تشكل وضع المرأة والرجل في المجتمع وتحدد نمط السلوك الاجتماعي الذي يقره المجتمع في فترة زمنية ما. هذه الرؤية الايديولوجية [الرجل فاعل، والمرأة مفعول به] تسقط استعاريا لنشكل جانبا من المجرد. ومكنا تكرن لذة الجسد هي استعاريا لذة الاناث لأنها لذة استجابية [منفعلة) فيما أن لذة العقل هي لذة الذكر (الفعلية) الفاعلة)

أضافة الى الاحقاة السابقة حول دون الاستعدارة والتجسد في متكول المعرد الأعلاقي عند ابن مسعوبي يجدر بنا ان نشور الى جانب استحداري الجوهد آمر في نظرية ابن مسكوبية الاخلاقية يتعلق بدامراهض، الفضى، ففي المقالة السائسة من كتاب «تهذيب الاخلاق» المعنونة بددواء النفوس» نجد رؤية الستعارية للنفس يتم اسقاط سعات الجسد فيها من صمحة ومرض وعناية وعلاج على النفس، وهم ما يقدم لمنا نفسا استعارية متجسدة الجوهد كما في الاقتباس التالي.

نهتدي بعون الله وتوايقه وتأييده في هذه الطقالة بتكر شفاه الامراض التي تلحق نفس الانسان وعلاجها وننكن الاساب والطفال القي تولدها وتصدي في الله فات رفال الاطباء لا يلامون على علاج مرض جسماني الا بعد ان الاطباء لا يلامون على علاج مرض جسماني بأضداده من الملاجات وبيتدنون من الصدية والادوية بأضداده من الملاجات وبيتدنون من الصدية والادوية الكريمة والادوية البشعة وفي بعضها الى المتعمل الأطبية والكي بالنان. وأيضا لما كان طبي الابنان يقاسم والكي بالنان. وأيضا لما كان طبي الابنان يقاسم والكي بالناس. وأيضا لما كان طبي الابنان يقاسم كانت حاضرة والأخر ردها البها اذا كانت غاذية وجب كانت حاضرة والأخر ردها البها اذا كانت غاذية وجب كانت خاذية وتقادم في مقلا صحفتها اذا كانت خاضرة و كانت خاذية وتقادم في مقلا صحفتها اذا كانت حاضرة كانت حاضرة 11 كلية عقد 11 كانت خاضرة و كانت خاذية وتقادم في مقلا صحفتها اذا كانت حاضرة كانت خاذية وتقادم في مقلا صحفة اذا كانت حاضرة خاري مسكويه 11 كانت 11 كانت خاضرة خارية مسكويه 11 كانت 11 كانت خاضرة بار يسميويه 11 كانت 11 كانت خاضرة

وهكذا فالجسد وطبيعة التمامل معه هو الاساس للعلم الذي يقترحه ابن مسكويه هذا ويسميه «طب النفوس» وكلمة «بعينها» كلمة داللة هذا حيث انها تظهو مدى تجسد روية ابن مسكوية الإخلاقية، فطب النفوس يجب أن يتبع طب الاجساد تبعية أدامة، وهو صادق في ذلك فحيث أن النفس امر مجرد فإن القمامل معها يستحيل أن يتم الا من خلال معرفتنا عن الجسد والتعامل معه، وقاية وعلاجا.

ويتحدث ابن مسكويه، مثله مثل الغزالي، عن وسطية الفضائل، وهنا يبرز وجه آخر من وجوه تجسد الاخلاق عنده، فلا يجد أمامه الا التجارب المادية لإبراز فكرته الوسطية:

ولما كائن الغضائل اوساطا محمودة وأعيانا موجودة أمكن ان تطلب وتقصد وتثتهى اليها الحركة والسعى والاجتهاد وأما سائر النقط التي ليست بأوساط فانها غير محدودة ولا أعيانها موجودة ووجودها بالعرض لا بالذات ومثال دلك ان الدائرة لها مركز واحد ولها نقطة واحدة ولها وجود في ذاتها يقصد ويشار اليها فان لم نجدها حسا او لم يمكفننا الاشارة اليها امكننا ان تستخرجها ونقيم البرهان على انها هي المركز دون غيرها من النقط وأما النقط التي ليست بمركز قانها لا نهاية لها ولا وجود لها بالذات وانما توجد اذا قرضت فرضا وليست لها عين قائمة فلدلك لا تقصد ولا يمكن استخراجها لانها مجهولة ولانها شانعة في جميع الدائرة، واما الطرقان اللذان يسميان متضادين فهما موجودان معينان لانهما طرفا خط مستقيم معين والبعد بينهما غاية البعد . وادا فهم ذلك فليعلم أن لكل فضيلة طرفين محدودين يمكن الاشارة اليهما وأوساطا بينهما كثيرة لا نهاية لها ولا يمكن الاشارة اليها الا ان الوسط الحقيبةي هو واحد وهو الذي سميناه قضيلة (ابن [31--109 19A0 auxent

يستخدم ابن مسكويه، مثله مثل الغزالي، كلمة «مثال» حين يشه وسطية الفضيلة بمركز الدائرة، الا ان المقيقة ان هذا استضادا استصاري عنالق لعقهوم الوسطية، ذلك ان ذكرة الوسطية التي أتى ابن مسكويه بمثال الدائرة لتوضيحها هي أصلا فكرة مادية صرفة، ولذا فإن المثال لا يخدم غرضا تشبيعيا لعدم وجود اي شبه بين موقع الوسط المادي وبين الفضائل بل أن الاستصارة لازمة منا لأننا نسقط تجربة الوسطية المادية لنشكل مفهوم الوسطية الانطاقية.

نظمى من هذا التحليل الموجز لبعض الاستعارات المستخدمة في التعامل مع مفاهيم الاخلاق لدى ابن مسكويه الي جوهرية دور التجسد في تشكيل هذه المفاهيم- ورغم تأكيد ابن مسكويه على الانفصال الشام بين الجسد والنفس، الا ان المفاهيم المتعلقة بالنفس تقوم على استعارات مفهومية تعتمد على والمحربة المادية المصرفة كالقوى واللذة المادية والصحة والمحرض وإتخاذ المواقع وسواها، وهو ما يعني أن العلاقة بين الجسد والنفس لهست بتلك القطيحة التي يطرحها ابن مسكويه، وان كل مفاهيم النفس وتصوراتنا عنها انما تقوم أساسا على تجربتنا المادية الصوفة، وهو الامر ذاته الذي

رأيناه لدى أبى حامد الفزالي.

ليقد كمان تطييل بسخض جنواند فيلسيفية الاخبلاق للريهة الإسلامية جانبا من المنهج الذي اتبعناء في هذه الدراسة الإنبات تجسد مقاهيم الأخلاق في الثقافة العربية. وقد أثبت هذا المنهج الفرضية التي قدمناها حول الدور الذي تثب الاستمارة في تشكيل الأخلاق، فقد تبين من التحليل السابق لجانب بسيط من فلسفة الأخلاق عند ابني حامد الشابق لجانب بسيط من فلسفة الأخلاق عند ابني حامد المنابق بمعنى أن وجود هذه العقاهيم متجسدة الى حد استعارى من تبرية العياة المادية وتفاعلانها.

أما الجزء القالي من هذه الدراسة فيسعى الى تبين تجسد الاخلاق في التعابير التي يستخدمها عامة الناس في حديثهم عن المواقف الاخلاقية و فير الاخلاقية، والامطاء التي سنقدمها مستحدة من اللة العربية على وجه العموم، غير ان اغلب الاطلة مستحدة من اللهجة العمانية، وهي تحبيرات قد ترجد او توجد شبههاتها بالا ربب في اللهجات العربهة الاخرى.

الأخلاق الاستعارية بإاللغة العربية ولإ اللهجة العمائية منالك ضريبان من الأخلاق، الأخلاق التجريبة (المادية)، والأخلاق الاستعارية، ومرد ذلك الى أن الأخلاق «أساسها تمزيز رفاعية الأخرين الدنيوية وتصاشي إلصاق الضرر المادي بهم والحول دون ذلك، (لاكوف 1947)، فنظرة الى المستوعاة لدنيوي المادي من الإخلاق تظهر أن المرء يفضل أن يكون معاماً لا مريضا، موسرا لا ذا فاقة. قويا لا ضعيفا وعلم جراء وهو ما يعشر، أن الصحة وبسر السال والقرة والأمن

والسعادة (وأشياء اخرى) هي عوامل تحدد الأخلاق التجريبة، وهذا يستلزم ان اي فعل يرمي إلى الحاق الاذى بأي من هذه الطاوامل أو حرمان أنسان من وإحد أل اكثر منها هو فعل غير الشلاقي، فمن غير الاخلاق فعل شيء يجعل امرها ما يفقد ماك، أي يضر بجسمه بإعطائه طعاما يسممه أن يصيبه بعرض من الأصراض، أن يصرمه من احساسه بالأمن والطمأنينة.

الا إن الاغلاق لها جانب آخر هو الجانب الاستعاري، وهو الجانب الذي لا يعنى بمظاهر الاخلاق المادية التي تتعلق بجسم الانسان من صحة وأمن وقوة وغيرها، بل بالجانب المجرد غير المادي من حياة الانسان، وهو ما سيتيين في التحديل التالي لبعض الاستعارات المستخدمة في فهم الأخلاق

استعارة والحاسبة الاخلاقية،

تعتبر استعارة (المحاسبة الاخلاقية) من أكثر الاستعارات شروعا في فهم الاخلاق في كثير من الثقافات، قد تمدث لاكوف (٥- ١٥٠٥ تصعام) عن وجودها في الثقافة الامريكية على سبيل المثال، ويظهر الجدول التالي عناصر الاسقاط الاستعارى في استعارة المحاسبة الاخلاقية].

وسنتعرض فيما يلي لبعض العناصر التي يتم اسقاطها من مجال التملك والمحاسبة المادية على مجال الاخلاق والسلوك الاجتماعي.

تملك الاشياء الاخلاقية

تعتبر الاخلاق في اللهجة العمانية مجازيا أشياء يمتلكها

الجدول رقم ١. الاسقاط الاستعاري لمجال التبادل الاقتصادي على مجال التفاعل الاخلاقي (45 :1993 Johnson)

المجال المصدر: تبادل السلع	الاسقاط الاستعارى	المجال الهدف: التفاعل الاخلاقي
البضائم، السلع	_	الافعال، المالات
استخدام البضائم او قيمتها	-	القيمة الاخلاقية للإفعال
الثروة	-	الرفاهية
تكديس البضائع	-	الزيادة في الرفاهية
الأمر المربح = المتسبب في زيادة الثروة	-	الامر الاخلاقي = المتسبب في زيادة الرفاهية
الامر غير المربح = المتسبب في نقصان الثروة	-	الامر غير الاخلاقي = المتسبب في نقصان الثروة
النقود (بديلاً عن البضائع)"	-	الرمامية
إعطاء/أخذ المال او البضائع	-	إتيان الافعال الحسنة او السيئة
حساب المعاملات	-	المصاسبة الاخلاقية
توازن الحساب	-	توازن الافمال الاخلاقي
الدين		الدين الاخلاقي = الدين بشيء حسن لشخص ما
الرصيد	-	الرصيد الاخلاقي= الاخرون مدينون لك بشيء حسن
التبادل المادل /الدفع	-	المدالة

الشخص، ففلان يصيح «راعي معروف» أي انه يمتلك المعروف، وهو خصلة اخلاقية. اما أولئك الذين يأتون أفعالا تعتبر غير أخلاقية ف«تنقصهم» الاخلاق، وهو ما يتبدى في القول مثلا أن فلان «ما عنده احترام»، أو أن فلان «بدون أي اخلاق» او «ما عنده ذرة اخلاق«. وكما لا يتساوى الناس في ممتلكاتهم المادية فإنهم ايضا لا يتساوون في «ما يمتلكونه» من اخلاق، ففلان قد يكون «غني نفس» اي ان نفسه «غنية»، وهو ما يتبدى أيضا في المثل العماني «الغني غنى النفوس ما الفلوس»، وهو، أن نظرنا إلى اللغة وتفاعلات الذهن نظرة سياسية، ما يمكن ان يعتبر ضربا من ضروب نمط الاخلاق البرجوازية التي تبعد الناس عن الرفاهية المادية وإلهائهم بمادية اخلاقية في مستوى الاستعارة، ولذا فإن الشخص وإن كان أفقر الناس وأعوزهم فإنه «غنى بمعانيه» وان صاحب المال الذي يأتم منكرات الافعال «ما يسوى بيسة» (و«البيسة» هي أصغر وحدات العملة في عمان)، ويقابله في اللهجات العربية الاخرى «ما يسوى فلس» أو «ما يسوأش تعريفة»، بل ان بعض العمانيين يضيف كلمة «حليانة» (وتعنى صدئة) فيقول عن فلان انه «ما يسوى بيسة حليانة»، إمعانا في التقليل من «قيمته» الاخلاقية.

وكما هو حال القطاك المادي فإن القطاك الاهلاقي يمايز بين من يمتلكون القليل من الاهلاق وغيرهم ممن يمتلك الكثير، من وهكنا فإن هلان «كثير معروف» اي انه يمتلك الكثير من القيمة الاعلاقية المستصنة، لما الاخر فإن «قليل» الادب، و وقليل السنح»، والسنم، كلمة تستخدم في عمان للإشارة الى الادب، وهنا يستلزم أنه أن كان الشخص، «قليل» أب فإنه لا يستطيع أن يأتي الافعال الحسنة التي تعتبر مجازيا أشياء معليها المرء للأخرين، وهو ما يبرزه المثل العربي المعروف، «فاقد الشيء لا يعطيه»، وكما يحدث في التعديد في القعيد البعض قد «يتخلى» عن طيب معانيه وهو ما نجده في القعيد «معجد تشوف انسان يتعلى عن كل اخلاق».

تبادل النافع الاخلاقية

يعتبر تبادل المنافع الاخلاقية أحد المناصر الاساسية في استدارة (أمحاسبة الاخلاقية) فإن الفط الحسن أمكالقها استدارة المناف الاحتران الذين سيختره مسي مذه الاستحارة شيئنا تعطيه الاخرين الذين سيكرنرن «مدينيز» لك. كما في القول «أي مدين لك»، وفي عملية «مسك الذائر» الاخلاقية هذه فران هذا يعتبر وضعا

غير متوازن، وإن التوازن لا يتحقق الا بأن «يدفع» الشخص الذي فعلت له الغير بأن يقوم بعمل خير شبيه لك. ومن أمثلة الدين الاخلاقي المثل العربي المعروف، والشائع في عمان، الذي يقول أن «وعد الحر دين عليه» الذي يمكن تفكيك بنيته المجازية كما يلي:

(١) إتيان زيد فعل خُيرٌ هو اعطاء شيء طيب لعمرو

(٢) ان اعطاء زيد لعمرو شيئا من قبيل الايثار يعني ان على
 زيد ألا ينتظر مقابلا، وإن الشيء الذي أعطاه لم يعد ملكا له بل

ملكا لعمرو.

(٣) أن الأوعد، الذي لا يمثل اعطاء مهاشرا لشيء بل تأجيلا لإعطاء عمرو الى المستقبل، يعني أن زيدا يحتفظ بشيء لم يعد يملكه بل أنه من معتلكات عمرو، ولذا فإنه يشكل، استعاريا، دينا على زيد لعمرو.

(٤) ان فعل زيد للشيء الذي وعد عمرو به يعني دفع الدين

وقكرة الجزاء هي ايضا من قبيل الرد على الفعل، ففاعل العير سييد شفراء كما يقتلل في المثلل سييد شفراء كما يقتلل في المثلل العماني الاخر العماني الاخر دصديق ما نافع كما عدو ما ضان»، والذي يفترض أن الاصديقاء مين بغضل غير الاصور الاصدقائهم (إعطاؤهم الشياء حسنة) بينما يتوقع أن يتسبب الاحداء في الاذي والضرر (إعطاؤهم الشياء سيئة، أن المذي يقالس يعبد المحالة الوائن، حيث لا يستقيد حسن منهم)، والمثال يعبد المحالة الى الثوازن، حيث لا يتضرر بغط من قبائه لا يتضرر بغط من قبائه لا يقسر بغط من قبائه الا يقسر وجود مالة التوازن، ويدلا والمنسارة يعنى وجود مالة التوازن.

الجازاة

حسب مفاهيم المحاسبة الاخلاقية فإن إتيان الافعال التي تتنبب في الضرر يعني اما اعطاء طبيًا سيئا لشخص ما، أو لقذ شيء حسن من، وهو ما يوجد في التعبير العربي «يرد له المماع صاعين»، والصاع (المكيال) يفترض ان القدل هم شيء يعطى وله وزن، وحيث أن القعل السيع حسب هذا العثل هو إعطاء شيء سيئ قرل القامل عليه أن يتوقع نن الشخص المتضرر «سيعطي» بمقدار الضعف من الشيء الذي تلقاء.

التعويض

حينما يكون فعل امر سيئ استعاريا اخذ شيء حسن من

الشخص المتضرر فإن على هذا الشخص ان يعطي الاخر الذي تسبب في الضرر سفتا يسادي الشيء الذي أعند، ومن هذا نجد في اللغة العربية وفي اللهجة العمانية الحديث عن القيمة والثمن للفعل السيئ، كما في «بخليك تدفع الثمن غالي» (سأجعلك تدفع الثمن غاليا)، وكأن الفعل السيئ هو اخذ شيء والرد عليه هو دفع لثمنة، او في القول الشائع «تستاهل، هذا ثمن اللي عملة».

ومن التعابير الشائعة التي تعير عن هذا المفهوم الاستماري في اللهجة الممانية كلمة «ستافاه» التي تقال بصيغة الامر، وتعود الى المصدر العربي «استوفى» التي تعنى في العربية ان يأخذ المرء هقة كاملاً فك الالتي تنطق بتسكين السين) تعنى حرفيا «خذ حقك كاملاً غير منقوص» والمفهوم المهازي الذي تعير منه هذه الكلمة يقتضي بعض» التحليل لأنه يقوم على منطق مضاد للمنطق الذي تقوم عليه خكرة التعويض الاخلاقي في صورتها المعتادة، فالمعتد كما بيضا هنا فإنه هو الذي وسيطل المفرق، مكيف يتم ذلك» بيضا هنا فإنه هو الذي وسيطل المفرق، مكيف يتم ذلك» بيضا هنا فإنه هو الذي وسيطل المفرة، مكيف يتم ذلك» النقاط التالي توضع كيفية «يستلم» من أخطأ ثمن فعلته: شنا (ا) زيد يقوم بفعل غير الحلاقي يضر بعمرو يعني انه اعطاه شنا

(Y) عمرو سيقبل بالعطية لأنه لا يستطيع ردها (حيث ان عمرو لهس بمقدوره منع الفعل غير الأخلاقي المضر لسبب ما، كأنه يكون في وضع الاضعف بينما زيد هو الاقوى لجتماعيا في فترة زمنية ما).

 (٣) من منظور الثروة المادية فإنك ان اخذت شيئا ما من شخص ما فإن عليك ان تدفع له قيمته او تعوضه بشيء يساويه في القيمة).

(٤) على اساس ذلك فإن عمرو سيكون ملزما بأن يدفع لزيد
 قيمة ما أخذه لأنه في الاصل حق لزيد.

 وعلى زيد ان «يستافى» حقه، لأن عمرو الان في وضع اجتماعي ومالي (اخلاقيا) يمكنه من دفع ما عليه من دين لزيد.

كما نجد في اللهجة الممانية التعبير وأتوخض سهمك وافي: (ستأخذ سهمك كاملا) الذي يقال على سبيل الانذار من ان الفعل السيئ الذي تأتيه الان لن يعر هكذا دون ان «تأخذ» ما يساويه من عقاب. وكأن الفعل غير الاخلاقي هو فوع من

المال المستثمر (السهم او النصيب) الذي سيجنيه الانسان لاحقا. كما نجد معنى قريبا من هذا في التعبير القائل «مساك تضاول حال عمرك» (انظر، الله تجمّع لنفساً) الذي يعنى ان الافعال السيئة من نوع من تكديس لأسياء التي على المرء ان يأخذها في النهاية، ولأن هذه الاشياء سترد لفاعلها ليس يأمن منفود بل على نحو متجمع فإن ذلك يعني ان جزاء الافعال السيئة سيأتي قاصما للظهر لأنه حصيلة كرم كبير من الأمور السيئة.

استعارة [الاخلاق صحة، واللاأخلاق مرض]

تعتبر هذه الاستمارة المفهرمية من الاستمارات الاساسية في فهم الأهلاق في عمدان، والمصحة كما أشرنا هي أمد الاسس لخيم المرافق في عمان، والمحمة كما أشرنا هي أمد الاسس والانسان يتعني ان يبقى على صحته وان يتجنب الاحراض منا استطاع والصحة والمرضي يسقطان كمجال مصدر لتشكيل المفهوم الاستماري الذي يعتبر الاخلاق مظهرا من مطاهر المصحة والافحال غير الاخلاقية مظهر مرض من أمراض النفس فالشخص المعروف بغنل الامور الذي لا تعتبر مارض النفس في عمان بأنه «ما لطلاقية من وجهة نظر المجتمع بوصف في عمان بأنه «ما صطحي» او «مروض»، او أن الخلاقة «مروضة» وانه نو «فواك

واستعارة [الاخلاق صحة] تنسحب ايضا على المجتمع بأسره، وهي حالة من حالات الاستعارة الكبرى المعروفة [المجتمع جسم] التي يتم من خلالها اسقاط بنية الجسم البشرى وما يصيبه من امراض وسواها على المجتمع بأسره، فالممارسات غير الاخلاقية توصف بأنها «امراض» تصيب المجتمع، ولذا فإن السلطات الدينية والاخلاقية في المجتمع تعتبر تحقيق خطابها في السلوك الاجتماعي ضربا من «وقاية» المجتمع من «الامراض» حتى يتجنب المجتمع وضعا صعبا «حين يستفحل الداء». ومن امثلة ذلك نجد الحديث عن «مرض المغدرات». أن هذه الاستعارة تشكل جزءا من الخطاب المرتبط ارتباطا وثيقا بوضع السلطات الاجتماعية في المجتمع وطبيعة تفاعلاتها، فالسلوكيات التي يمارسها بعض افراد المجتمع ان لم تكن تطبيقا لخطاب السلطة الاجتماعية القائمة او كان انعكاسا او تطبيقا لخطاب قوة اخرى تسعى نحو السيطرة على المجتمع ينظر اليها ويتم الحديث عنها بإعتبارها مرضا يصيب الجسم الاجتماعي.

ولا يتوقف دور الاستعارة هنا على وصف الحالة الأنية لظاهرة اجتماعية ما فحسب، بل أن الاستعارة، أن نجحت في الذيوع في المجتمع، ستشكل ارضية يتم على اثر مستتبعاتها القيام بممارسات سياسية معينة تحد من الخروج على السلطة الاجتماعية القائمة أو من القوى الاجتماعية التي تكون في طور النمو. فالمرض الذي يصيب الجسم البشري ينبغي علاجه، وإن أدى ذلك الى طرق مؤلمة للجسم كالكي وحتى قطع عضو من الاعضاء، وكذا المرض الذي يصيب جسم المجتمع ينبغي علاجه ايضا، غير ان العلاج في الحالة الاولى ليس ايديولوجيا فيما في الحالة الثانية فإن تحديد المرض (ما هي الظاهرة الاجتماعية التي يمكن اعتبارها مرضا؟ ومن الذي يمكنه البت في ذلك) وطبيعة التعامل معها (كالتخلص من بعض الافراد ان كانوا يعتبرون، مثلا، «سرطانا» سينتشر أن لم يردع في وقته في كل الجسم الاجتماعي) يعتمد على الرؤية الاجتماعية التي يتبناها المتحدث ويود فرضها على المجتمع.

واستعارة [الاخلاق صحة، وعدمها مرض] تمكن المتحدثين من فهم طرق التعامل مع الممارسات الفردية غير الاخلاقية بإعتبارها محاولة لـ«معالجة» المرض الاخلاقي، نجد هذا مثلا في النهي عن صحبة غير الاخيار كما في المثل العماني «لا تبرايم الايبرب لا تصير شرواه» (لا تصاحب الشخص المصاب بالجرب حتى لا تصير مثله)، فممارس الافعال التي تعتبر غير اخلاقية يعتبر مصابا بالمرض المعروف «الجرب» ولنذا ينصبح الشاس بعدم الاقتراب منبه والشعامل معه ومصاحبته حتى لا ينتقل المرض اليهم. وأن تعذرت الوقاية كما في المثل السابق فإن العلاج هو الحل، وهذا فإن طرق التعامل مع السلوكيات غير الاخلاقية بإعتبارها سبيلا لعلاج المصاب بها، كما في التعبير العماني «أنا اعرف كيف اطلع منك هذا المرض» او «اخور منك ذا العوق» (أخور تعنى أزيل) او «انا اداويه» او «دواه عندي»، والضرب هو احدى الوسائل التقليدية التي يستخدمها الاباء لتحديد سلوك ابنائهم ولذا يتم التعامل مع الضرب بإعتباره دواءً كما في «دواه الضرب بالعصا». ومن التعابير المتكررة في اللهجة العمانية عند الحديث عن امر غير محبذ وقع لشخص يعرف بإتيانه الافعال غير الاخلاقية او غير المستحبة كلمة «دواه» حيث تعتبر المشكلة التي يقع فيها هذا الشخص بمثابة

«دواء» قد يساعد في الحد من سلوكياته الشائنة غير المرغوبة وتبنيه للممارسات التي تقرها اعراف المجتمع. وكما أن ليس كل من يصاب بالمرض الجسمي بحقاع الى الأخرين أن كان كل من يصاب بالمرض الجسمي بحقاع الى الأخرين أن كان يستطيعون المحكم في انفسهم ودرء أنفسهم عن اتيان شائن الافحال يعترون اطباء اخلاقيين، ولذا نجد المثل العمائي «العائل طبيب نفس».

استعارة (الانسان شيء يعمل؛ السلوك الاخلاقي هو عمل الشيء، والسلوك غير الاخلاقي عطل)

في التجرية المادية يكون المرء في وضع أفضل ان كان يمتلك شيئا يعمل بالطريقة المنتجة أو المستحبة، أي أن يعمل جهاز الحاسوب الذي استخدمه أفضل من انه لا يعمل، وان تعمل السيارة افضل من ان يصيبها عطل فتتوقف. هذه التجربة المادية يتم اسقاطها استعاريا لتشكيل فهم للإنسان بإعتباره شيئا يعمل، تكون فيه الاخلاق دلالة على العمل السوى الطبيعى للشيء فيما تكون الافعال التي تعتبر غير اخلاقية دلالة عطل به، وهكذا فإن الشخص الذي يقدم على اتيان افعال يراها المتحدث غير اخلاقية يشار اليه في اللهجة العمانية على انه «مخترب» (اي أصابه عمل)، وتوازيا مع تجربة المرض والعلاج، فإن العطل يمكن اصلاحه ولذا نجد التعبير القائل «أنا أعرف كيف أصفدلك اياه (أي اصلحه لك)». نجد ذلك في الامثال فالانسان غير الاخلاقي نجده انسانا لم يعد «يصلح» للاستخدام، كما في المثال العماني «ضاع ضياع الخل» وهنا فإن هذا الانسان قد أصابه ... كما يصيب الخلل الخل المصنوع محليا، وهو ما نجده ايضا في المثل العمائي الاخر القائل «ضاع ضياع النيل في الخروس»،

استعارات [الحاوية] و[القوى]

يعكس كثير من التعبيرات المستخدمة في الحديث عن الاخلاق استحدارات تمتحد على كل من تجربتي الاحتواء والقوة الديتين، حيث تحدد الحاويات مفهوم إالعدود الاخلاقية]، فيما تحدد القوى، كما رأينا في تطلبنا فيما سبق لبعض فيما مدال مدافيم الاخلاق الدى ابي حامد الغزائي وابن مسكويه، بعض المظامر الداخلية التي تؤثر في سلوك القرد وتدفعه لفعل أخلاقي او تمنح من فعله. ويربط هنين المفهومين الاستحارين بالاستحارة المفهومية المعروفة العراقة المعروفة المعروفة

أهداف استعارية، وإن الفعل الاخلاقي هو تحرك ضمن حدود الاخلاق فيما يكون الفعل غير الاخلاقي خروجا على العدود الإخلاقية، فقي اللغة العربية نبد التحبير الذي يصف الشخص الذي يأتي الافعال غير الاخلاقية بأنه موخرع على التقاليد والأعراف» وفي اللهجة العمانية نجد التعبير «تعدى العرز» والعرز في اللهجة العمانية تعنى العدره)، وهكذا فإن مضى العره في الافعال غير الاخلاقية يعنى انه «ما لاقي حد يرد» (لا يجد من يرده)، وهو مقابل الران».

والاخلاق تفهم ايضا بإعتبارها قوى تؤثر في سلوك الانسان بدفعه الى فعل شيء ما او منعه من فعله، وهذه الاستعارة شائعة جدا في اللغة العربية، فنجد متحدثا يقول مثلا ان «اخلاقي تمنعني من فعل ذلك» حيث تكون الاخلاق قوة تمنع الفعل، وفي اللهجة العمانية نجد تعبيرات مثل «أخلاقه هي بو تخليه يسوى الخير، (أخلاقه هي التي تجعله يفعل الخير)، او التعبير «جوره ما يخليه ما يظلم الناس» حيث يصبح الرذيلة «الجور» قوة تمنع الانسان من ان يسلك السلوك الاخلاقي المستحسن، كما في اللغة العربية نجد أن الظواهر الاجتماعية تعتبر استعاریا قوی تؤثر فی السلوك فنجد مثلا ان «تیار القساد الاخلاقي يجرف ضعاف القلوب، حيث التيار/القوة الاجتماعية تؤثر في السلوك الاخلاقي الفردي. كذلك نجد ان السلوك غير الاخلاقي قد يشكل «عقبة» نفسية اجتماعية في طريق الاخرين، وهكذا يقال عند اختفاء أو موت الشخص الذي يمارس سلوكيات غير اخلاقية التعبير «شبقة وانزاحت عن الطريق» والشبقة في اللهجة العمانية هي بقايا الشجر الجاف المليء بالشوك الذي يمنع حركة الناس.

استعارة [القضائل والرذائل اشياء داخل الانسان]

كذلك نجو الاحتواء في استعارة [الانسان حاوية] حيث يكون
الانسان استعاريا نا عديد، وتكون الاحاق والقضائل أشياء
باهل هذا الانسان، حيث البعض، كما في اللهجة العمانية
مفيه أندبه أو رفيه سنع» حيث يشير حرف الجر دفي، الي
وجود انقضائل داخل الانسان، بل أن قلة الادب ينظر اليها
استعاريا على انها شيء داخل الانسان فيقال مفيه قلة أدب.
كذلك فإن الغضائل والرذائل قد لا تكون موجودة فيكون
الانسان «خالي من الاخلاق» أو «خالي من العيوب». ومن
التعبيرات العمانية التي تدخل على الاحتواء الاخلاقي الفردي
التعبير المتكور القائل والدين على الاحتواء الاخلاقي الفردي
التعبير المتكور القائل والدين ما فية، فيو يباشائه، (العيب
التعبير المتكور القائل والدين ما فية، فيو يباشائه، (العيب

ليس فيك، ولكن في الشخص الذي يمشى معك). استعارة [السلوك الاخلاقي نقاء، والسلوك غير الاخلاقي قدارة] الاخلاق حسب هذه الاستعارة تعتبر نقاء روحيا فيما ان انعدامها يعتبر قذارة، فالشخص ذو الاخلاق يعتبر «نقيا» و«طاهرا» وأن «قلبه نظيف» فيما أن من يسلك السلوكيات الشائنة يعد «وسخا» او «قذرا» وفي اللهجة العمانية «وصمع»، او «حمر» (قذر) أو انه «زبالة». والافعال غير الاخلاقية تأتي ليضا بنتائج غير نظيفة كالتلوث، كما في القول «انك لوثت سمعتنا». ومن مستتبعات هذه الاستعارة أن الاستحابات الجسمانية للأمور غير النظيفة تسقط استعاريا على الاخلاق، فقى عمان نجد أن كلمة «أخييه» أو وأخ» تقال للدلالة على تقرَّرْ من سلوك ما. وقد تكون الاستجابة تتعدى الكلام فيتحدث البعض قائلا «جاي أزوع يوم سمعت انه هو بو سوا هذى الفعلة» (كدت ان أتقيأ حينما سمعت انه هو الذي قام بهذه الفعلة)، حيث نجد ان التقيق وهوالاستجابة الجسمانية التي تلازم عادة رؤية او شم الاشباء غير النظيفة او الملوثة تسقط استعاريا على مجال الاخلاق.

استعارة [الجوهر الأخلاقي]

الجوهر الاخلاقي الاستعاري يسمى في اللهجة العمانية وفي اللغة العربية «طبيعة» فلكل انسان «طبيعة» أو «طبع» تميزه عن غيره وتحدد سلوكه الاخلاقي، وهكذا نجد النياس «صعادن»، وحيث أن المعادن كثيرة مختلفة، منها الثقيل ومنها الخفيف، الغالى وغير ذي القيمة، كذلك نجد البشر ذوى جواهر تميزهم عن بعضهم البعض، وتحدد سلوكهم الاخلاقي وتبرره ان فكرة الجوهر الاخلاقي الاجتماعي ذات بعد ايديولوجي خطير، حيث ان بعض السلوكيات ترد الى جوهر الفرد الاخلاقي، فيترقم سلوكيات معينة من فئة اجتماعية او من فرد معين لإعتقاد البعض استعاريا بأن جوهر تلك الفئة او الفرد تلزمه فعل ذلك الشيء، وهكذا قد يقال عن سلوك مستقبح من قبل فرد ينتمي الى مجموعة اجتماعية ما فيقال في عمان «مو أيسوى غير كذاك؟ ما (ما الذي يمكنه ان يفعل غير ذلك؟ أليس هو ...؟) وهذا فإن الفراغات تمالاً عادة بذكر ما يدل على طبقة الفرد او قبيلته او غير ذلك من التمايزات الاجتماعية، التي تعتبر ذات جواهر محددة للسلوك الاخلاقي. وخطورة استعارة الجوهر هذه تتمثل ايضافي ظواهر اجتماعية بأكملها كرفض التزاوج بين المجموعات

الاجتماعية على اساس رؤية مجموعة من المجموعات بأن «جوهرها» أفضل او أكثر أصالة من «جوهر» المجموعات الأخبري، وهب جبانب أخبر يبرز دور الاستحارة في تحديد السلوك الاجتماعي والظواهر الاجتماعية الكبرى.

ان كون اليوهر آمرا ثابتا لا يمكن ان يتغير بجعل من الصعب رؤية التغير السلوكي في سلوك الدرء الذي يعتبره بهنة الناس إم مجموعة منهم ذا جدوهر سين، وهكذا نجد التحذير من الاغترار بالسلوك الظاهري المستحسن لشخص معين لأن «جوهره» سين، ضما كل ما يلمع نهها (٦)، وينا فإن الجوهر الاستعاري بصبح ضريا من القدر الذي لا يمكن تغيره أو لا يمكن على المجتمع تصور أو تقبل تغييره. وهكذا نجد المثل العماني «لو الماكي يروب الماكرة (أو القحية) تتوب، عيث نجد العماني ملى المكرة (أو القحية) تتوب، عيث نجد المقصودة لا يمكن أن يتغير، واستمالة تغيره كاستمالة أن بصبح الماء وبا.

استعارة (الأخلاق كمال)

في هذه الاستعارة ينظر الي الاخلاق بإعتبارها نوعا من الكمال واللالغلاق نوعا من الفساد أو النقص، ثذا يجري الحديث عن فلان على أنه «شخص منحل» أو أن «أشلاقه ناقصة» أو أنه هو «شخص ناقص». أن فقدان الكمال لاشلاقي يوذي إلى المتأثير في أفراد المجتمع لكمالهم الاشلاقي يوندي القير المتأثير في المؤلفة به ويربانة تخرب الاغلاقي فنديد التعبير العماني «القفاحة بو عربانة تخرب المتاد على شخصة المردقة ينتقل الى الاخرين غير أن الكمال الاكبر دائما غير موجود، ف«النقص» ينظر اليه بإعتباره الاكبر دائما غير موجود، ف«النقص» ينظر اليه بإعتباره الاكبر دائما غير موجود، ف«النقص» ينظر اليه بإعتباره الرين ما يكمل، في الحديث عن اكتشاف «نقيصة» في سلوك أمريا طالما أعتبر شونجا للأهلاق.

استمارة ،الاخلاق جمال، واللا اخلاق قبح،

يرى الناس حسب هذه الاستعارة الافعال الاخلاقية أمرا جميلا وغير الاخلاقية بإعتبارها قبحا، فتوصف الاولى بأنها «حلوة» و«جميلة» فيما توصف الافعال الاخرى بأنها «قبيحة» و«بشعة» وفاعلها «انسان قبيح».

٥ - وثكن ماذا عن الانانية الاخلاقية؟

الاستعارة المفهومية أمر خطير، حيث يتحكم في عقل الانسان في مستواه غير الواعي. وخطورة الاستعارة تتمثل في انها في

الوقت الذي تبرز جانبا من جوانب المجربات الا انها في الان ذاته تغفي جوانب أخرى قد لا تكون محيدة، وقد تؤدي الى مدا بصراً عنير مرغوية من قبل المجتمع، وسنضرب مثلاً على مدا بصراً العدمة سائلة الى العلامة المعاني نور الدين عبدالله بن حميد السالمي (الذي توفي في مطلع الفرن العشرين) حول رفض البعض الصفح عن المطاء الاخرين لأن الصفح يعني انقطاع حسنات تأتي لهم من أخطاء الاخرين لأن الصفح يعني

قبل أن نطرح تحليلنا للوضع الاستعاري الذي يحمله الاشكال الموجود في السؤال، نشير بإيجاز الى أن التبادل الاخلاقي الاسلامي يعتمد على ضربين من ضروب «مسك الدفاتر». يقوم الاول على مفهوم العبالة الالهية السماوية (وسنطلق عليها فيما يتبع «المحاسبة السماوية») والاخر على الاخلاق الاجتماعية بين الافراد (ولنسم هذه «المحاسبة الاجتماعية»). فعلى الرغم من أن التبادل الأخلاقي بين الأفراد أساسي في الاسلام، الا ان الطرح الاسلامي يرتكز على أصل من الاصول وهو ان الله هو العادل المطلق الذي سيعطى لكل ذي حق حقه، ان لم يكن في الدنيا ففي الحياة الاخرة، فسينعم في جنة الخلد من فعل الخير، وإن عاش عيشة تعيسة في الدنيا، وسيحيق العذاب بفاعل المنكر الاخلاقي (اضافة الى المنكر الديني بعدم الايمان)، وإن كان لا حد لمتعتبه الدنيوية. وإن عدنا إلى استعارة [المحاسبة الاخلاقية] لوجدنا ان المرء حينما يفعل فعلا اخلاقيا مستحسنا لشخص اخر، فإنه لا يضيف فحسب الى رصيده في ميزان العلاقات الفردية المتبادلة بل انه «سوف يكسب» رصيدا جديداً في حساب العدالة الالهية. وأثر الربح الاخلاقي في الدنيا، من منظور الاسلام، محدود بحياة الفرد اما رصيد الاخرة فهو «خير وأبقى» (سورة الاعلى:١٧، سورة الشورى: ٣٦، سورة القصص: ٦٠). فالمرم عليه ان يتجاهل «حساب» الاخلاق في الدنيا فإن ان عليه ان يضع نصب عينيه «حساب» الآخرة (٧) المذكور في كثير من الآيات القرآنية كالآية الاولى من سورة الانبياء «اقترب للناس حسابهم وهم في غفلة معرضون» (١:٢١). وفي يوم «الحساب». أن هذه المقدمة الموجزة ضرورية لفهم الأشكال الناتج عن الاستعارة المفهومية في السؤال الذي قدم الى نور الدين السالمي:

> السؤال وجدت في كتاب الإحياء عن ابن الجلاء أن بعض الخوانه اغتابه فأرسل إليه يستجله فقال: لا أفعل في صحيفتى حسنة أفضل منها فكيل أمحوها، وقال غيره

لا يمكن فهم السوّال فهما عميقا دون رؤية الاستعارة على مستويي المحاسبة السماوية والمحاسبة الاجتماعية. يمكننا ان نفكك السوّال في النقاط التالية:

- الشخص الاول (س) يفعل شيئا غير أخلاقي يضر بالشخص الأهر (ص): على مستوى المحاسبة الاجتماعية فإن (س) يأخذ شيئا ذا قيمة من (ص)، أما على مستوى المحاسبة السماوية فإن رصيدا (مستة) قد أضيف الى (ص) ولذلك لدوازنة ما خسره حسب المحاسبة الاجتماعية، ودينا (سينة) قد كتب على (س)، وكلما طال هذا الوضع زادت الحسنات في وصد (ص).

- سعي (س) من (ص) أن يسامحه على ذنهه يعني في مستوى المحاسبة الاجتماعية أن (س) يطلب دفع قيمة ما أهذه من (ص) بحيث بحيث يحل الثوازن في هذا المستوى، أما في مستوى المحاسبة السماوية فإنه يعني أن (س) يطلب دفع الدين الذي عليه بحيث يحل الثوازن هنالك أيضا، وهم ما يعني أن (س) سيحمل علي حسنة توازن السيئة الاولى

ينفق الطرفان على هذا الواقع الاستماري، الا ان المشكلة تشغل في رد (ص) على اعتذار (س)، وهو ما يدفع بالسائل الى سوال نور الدين السالمي بمثا عن حل. ويمكننا ان نصل العملية الذهنية التي چرت في عقل (ص) كما يلي: لقد اعتبر (ص) لهذا الرضع الاستعاري وضعا حقيقيا، وحسب استمارة (لدصاسية الاملاقية) نيد ان

(۱) يجب على المرء ان يزيد من سعادته بزيادة رصيده. (۲) يستبغي على المرء ألا يسمح بأي نقص في رصيده الاخلاقي.

أن رفض (ص) اعتذار (س) يقوم على اساس انه، اي (ص)، سيحافظ على الدين الذي له على (س) في مسترى المحاسبة الاجتماعية، حيث ان هذا الرضع تتم موازنته في مستوى المحاسبة السماوية بالحسنات التى سيفدقها الله عليه وهو

ما يزيد من سعادته ورصيده، اما قبوله لإعتدار (س) فإنه يعني ان مصدر الحسنات سيتوقف لإنعدام سببها، بل ان هذا القبول قد يعني ازديادا في رصيد (س) الذي أدرك ذنبه واعتذر عنه، ويناء على كل هذه الحسابات الاستعارية يقور (ص) عدم قبول اعتذار (س) لأن هذا ليس في مصلحته.

أن هذا المذال يمكن حالة من الوضع الاشكالي الذي قد ينتج مضا المتعارف معها بإعتبارها من تصديق البعض للاستعارات، والتعامل معها بإعتبارها حقائة، وهو وضع اشكالي لأنه قد ينتج نمطا من التعامل لا محدده المسلول الاشلاقي المثالي أن وجدا بل تحدده طبيعة الاستعارة التي يفهم من خلالها المره واقعا اجتماعيا المشتعمنا وهو قبول اعتذار السسيء عن اسامته على أساس مستحسنا وهو قبول اعتذار السسيء عن اسامته على أساس بحسب استعارة [المحاسبة] تقتضي أن يبحث كل انسان عما يزيد رصيده لا ما ينقص هذا المرصيد، وحيد أن قبول الاعتذار سيعني استعارف السال العسنات النهم عليه فإنه يعمد للى عدم الصفح بقبول الاعتذار، على الرغم من أن الصفع بقبول الاعتذار، على وقد أدر هذا الاشكار وقد أدر هذا الاشكار الاستعاري نور الدين السالمي في رده وقد أقبل ما لسالهي في رده وقد ألسائل السالهي في رده وقد ألسائل السالهي في رده على الاستكاري نور الدين السالمي في رده على الاستكار

منير العقول أقرب للتقون والصفح عن الرائح مع القولة منها خير لمساعيه، كناه القائل الما قال ملك عن لجتوابه مدينة الجتهاد، أنه لما كانات فيهاد المشادات للك لما يهادة حسنة له إلى ال عقوم من اللهيئة نقصان لللك المستقد إلى ينقط إلى عقارهم مرجة العقو وعلو منزلة المستقد وطو منزلة المستقد فقوله خلاله مع طفح المتلقل عن من الرائحة وهو الأطر مناوية لها الأحراب وكلالة فوال الأخر مناوية ولمناه المرائح من حسناتي أيود أن إليان بها مسحيفتي، ومعتاد أن نذوب الحوانة التي انذوبا أي جنابه، تكون في جنابه، تكون في حسابه، تكون في حسابه على خيرة المناه، تكون في حسابه، تكون في خيرة في حسابه، تكون في تكون في حسابه، تكون في حسابه، تكون في تك

والتحاصل أن كل واحد منهما نظر الى انتفاعه دون استشفاع أشهبه وولى إلى منشهة غفسه غلى بقاءة تلك التحسنات التي كتبت له من غيل خطينة مى بعده م قطع انتظر عن غضال العفو ولا شك أنه أقضنل من ذلك (السائلام 1919 ج 2 ، ۱۹)

غير ان السالمي، على الرغم من انتقاده للرؤية القائمة على النفعية الذاتية المتمثلة في عدم الصفح، لا يرى بأسا في الاستعارة ذاتها، بل انه يقر جانبها الذي سبب الاشكال الذي

يطرحه السؤال المتمثل في مسعى زيادة رصيد المرء من الحسنات، فهذا الرد يعتمد على الاستعارة ذاتها، ويقول ان الصفح والعفو يجلب عددا أكبر من الحسنات من عدم المسقح حيث ان العفو «لا شك أنه أفضل من ذلك».

نخلص من تحليلنا للحالة المطروحة في السؤال أن الاستعارة التي يستخدمها انسان ما لفهم حدث اجتماعي يتطلب موقفا اخلاقيا معينا تشكل طبيعة تعامله مع ذلك الموقف، فالسؤال يطرح كما رأينا رفض البعض الصقح عن اخطاء الاخرين على اساس ان هذه الاخطاء تشكل مورد حسنات في حين ان الصفح يعنى انقطاعا لهذه المورد المستديد ان الاستعارة [الفطاء الالهرين مورد حسنات] التي تعتبر جزءا من الاستعارة [المحاسبة] التي تأتي على مستويين هما [المحاسبة السماوية] و[المجاسبة الاجتماعية] لا تعدد فهم ذلك الشخص للظرف الاخلاقي فحسب بل انها تحدد طبيعة التعامل الاجتماعي الفعلي بين الافراد، فلكي «يزيد» المرء من رصيده من العسنات فإنه يبقى على رفضه الصفح عن شخص أعلن خطأه بما يستتبعه ذلك من مشاكل نفسية واجتماعية تنتج عن هذا الرفض. أن الاستعارة أذن خطيرة حين نتعامل معها وكأنها حقيقة وليست اسقاطا لمجال على مجال آخر، وهي بذا تبرز جوانب من الموضوع المطروح لكنها قد تعمى العيون عن جوانب اخلاقية واجتماعية اخرى، وتدفع الى أوضاع اجتماعية اشكالية. ٦ - الخلاصة

قد يسأل سائل وقد قرأ التحليل السابق «ولكن ما فائدة كل هذا المنهج في تحليل الاستحارة العفهومية الاشاذقية أليس الاشاذق هي الاشاذية أليست الفضائل الملافضائل والرذائل هي الرذائل، وستقلل كذلك الى أبد الابدين؟» والجواب على السرال الاخير لا، لا ترجيد فضائل عليا ولا رذائل عليا، فالتقييم الالحلاقي في وصف موقف ما ليس تقييما مباشرا مثل ما نصف كوبا منكسرا بأنه كوب «منكس» فعلا، بل أن التقييم الاخسلاقي يدر عمر «مصفاة» استحيارية تعدده، الاستعارة تفرض منطقها على التقييم، أن اعتبار المنعل غير الإخلاقي بأنه «شيء قذر، مثلا يشييء المجل شيار) مقطعا بسيطا من عملهات اجتماعية المتعارة و

[الفعل غير الاخلاقي شيء قدر] تفرض بدنية الشيء المادي (المحدد والذي يمكن عزله عما حوله من الشياء ويمكن عرضه عند المشياء المحتاعي مرتبط بعطيات حياتية كبرى لا يمكن غرله من سلوك المتماعي مرتبط بعطيات حياتية كبرى لا يمكن في استعارة [المحاسبة الاخلاقية]، فإن اعتبار القيام بفعل غير اخلاقي ضد شخص على انه اخذ لشيء حسن يفرض بنية الشيء هنا ايضا، وهو ما يقفل حقيقة ان يفرض بنية الشيء هنا ايضا، وهو ما يقفل حقيقة ان يفرض بنية الشيء هنا ايضا، وهو ما يقفل حقيقة ان يعرض بنية الشيء هنا الإضاء الإخلاقي رنهايته ليست أمرا يماثل مسهولة تحديد حدود شيء مادي، فالفعل الاجتماعي هو مقطع في عملية تفاعلية تنفاعل فيها سائر مستويات الصياة كما ذكرنا.

بدأنا هذه الدراسة في عنوانها بسؤال «من أين تأتي الاخلاق؟» والجواب عليه هو انها تأتى من تجربتنا المادية الصرفة. ولا ينبغي هنا ان يفهم من كلامنا هذا ان الاخلاق غير موجودة، ولكن ينبغي ان يفهم ان وجود الاخلاق ليس وجودا جوهريا وانما هو وجود استعارى تفرض فيه التجارب المادية التي يتم اسقاطها من خلال الاسقاط الاستماري على المجردات. ولا ينبغي ان يفهم من هذا ايضا أن المقصود هنا «التقليل» من الاخلاق بابراز جوهرها المادي. كالا، فالاخلاق ضرورية لتحديد السلوك الفردي في مجتمع من المجتمعات، الا انه ينبغي علينا ان نخفف من غلواء عدائنا للمادة وتجارب الجسد، فهي كما تبين في هذه الدراسة وفي دراسات الاستعارات المفهومية، ذات أثر بعيد في حياتنا يتجاوز التفاعلات المادية الخالصة، ليتحكم في رؤيتنا وفهمنا للتجارب المجردة وتعاملنا معها وحديثنا عنها. لقد تبين الأن ايضا أن التجارب المجردة ليست خالصة التجريد فهى تقوم كما ذكرنا على استعارات تعتمد تجريتنا المادية أساسا وجوهرا. لقد تبين من تعليلنا ليضا أن الأخلاق في الثقافة العربية استعارية الجوهر، فالامثلة التي حللناها سواء في فلسفتي ابى حامد الغزالي وابن مسكويه وفي اللهجة العمانية واللغة العربية تثبت كلها مدي تغلغل المادة في تحديد جوهر المفاهيم الاخلاقية، فمفهوم قوي النفس التي ينبغي على المرء ان يتحكم فيها ليست الا

استعارة تقوم على تجربة القوى المادية وتفاعلاتها من صداه وغلجة قوة صادية على اخرى، والامر نفسه ينسحب على التعبيرات التي يستخدمها الناس في اللغة الجرية واللهجة العمائية تحديدا في تقييم السلوكيات الاجتماعية ومدى لخلاقيتها، فكلها تعكس استعارات مذي مية تقتد المجالات العادية أساسا.

إلا إنه يشبقي علينا في هذا الموضع الاشارة الى محدودية المادة التي درست في هذه الدراسة، فهي محدودية المادة التي درست في هذه الدراسة، فهي النظاق الاستعمارية في النظاق الاستعمارية في الانطاق الانسان والفكر الانساني عموما، لذا ينبغي على البحث المعلمي إن يتطرق إلى دراسات أكثر تركيزا في هذا الاطار، بحيث تتناول استعارية نظريات الاخلاق لدى غلاسة أو مفكرين أو فقهاء عرب معينين، وربط نتائج مثل هذا التحليل بعثمارة أن يهجات عربية أخرى قنك ينبغي براسة مظاهر الاستعارة في لهجات عربية أخرى قد تناهي الضوء على جوانب الحرى من جوانب تجسد

الثراجيع:

ابـن مسكويـه، احمد بن محمد (١٩٨٥): تـهذيب الاخلاق في التربية، بيروت. دار الكتب العلمية.

الجرجاني، بدون تناريخ أسرار البلاغة في علم البيان، مكان النشر غير مذكور: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيح.

العراضي، عبدالله (۱۹۹۹–1): الاستحبارة: التجرية والعقل النتجسد (عرض لمسار الفلسفة التجريبية ۱۹۸۰–۱۹۹۹)، مجلة نزوي، العدد ۲۰ (صحر، ۲۰–۳۵).

الحرامي، عبدالله (۱۹۹۹ -ب): التمليل النقدي لصدام عَطابين ودلالاته الاجتماعية، مجلة نزوى، العدد ۱۸ (صص ۲۲–۷۸) العرامي (۲۰۰۰).

السالمي، فور الدين عبدالله بن حميد (١٩٩٩) جوابات الامام السالمي، (تنسيق ومراجعة. د. عبدالستار أبو غرة، اشراف، عبدالله السالمي)، مكان النشر والناشر غير مذكور

الغزالي، أبو حامد (١٩٩٥): ميزان العمل، بيروت: دار ومكتبة الملاا.

Johnson, M. (1987): The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason. Chicago and London. Chicago University Press. Johnson, M. (1993) Moral Imagination: Implications of Cognitive Science for Ethics.

السُتْع في اللغة العربية يعني الجمال، والسنيح كما يقول لسان العرب
 هو العسن الجميل، اما في القاموس المحيط فنجد أن «هذا أسنع» تعني
 أفضل وأطول

الإستزادة حول استمارة [الشخص المنقسم] انظر (ه- 1996 Akoff)
 انظر تطيل جونسون لأنماط القوة في .(Johnson 1987)

— يشارك ابن مسكويه الغزائي في استمارة [التركيم] حيث تشكون النفض من لكثر من قوة متنازعة، فيقيل «أن هذه الأنفس الشلاف اذا التصف صارت شيئا واحدا فهي بالقيالة التفايل ويعاقبة افترى تشرير الواحدة بعد الواحدة عتى كأنها لم تتصل ليلاغرى ولم تتحد بها وتستجدي إيضا الواحدة للاخرى حتى كأنها لم يتهيز موجودة ولا قوة فها تنفرد بها وذلك أن انتصاب الميانية ولا بان تتملل بشويها كما يكون ذلك في الاجبام. بل يتميز يعقل بعض الاجبام. بل يعمن الاحوال خيثا واحدا في بعض الاحوال.

الفروس. جمع خرس وهو إناء فخاري كبير يحتفظ بالسوائل من
 ماء وغيره فيه

ه - لمد معاني المورّ في «لسان العرب» يتعلق بالارض المعددة العدود - والمُزرّ من الأرض أن يتجدّها رجلٌ ويبين حدودها فيستحقها ملا يكن لأحد فيها حق معه»

٢ - نجد هذا ايضا في المثال العماني «الشيفة شيفة والمعاني ضعيفة»
 (المثلير مظهر إعظيم، جميل]غير أن المعاني [الإخلاق] ضعيفة).

٧ - تنبغي الاشارة في هذا الموضع الى أن «الحساب» الالهي هب اللفرح الاسلامي لا ميذاكره دائما اللى يوم القيامة، بل اند قد يتم في الشهة نفسها، كما في الاية القرابية ﴿وَكِأَنُّ مِنْ أَوْبِهِ عَنْمُ عَلَمْ أَمْرُ رَهُهَا وربُكِهُ مُنسبتُناما حسابًا شريعاً ويتُجْهَاها عَدَاياً نُكُوا (م) فَذَالَتَ وَبَالاً أَمْرُها وَكانَ عالية أَمْرِها لَمَسْرَأُ﴾ (أ) (سورة الطلاق ٨-٩). فهذا نبعد يعنى عناصر استمارة (المحاسبة) في محاسبتها حسيا الديداء الذي

مقدمات فسي

التواقع المتعادي المتعالية

عبدالكبسير الخطيبي ترجم

طلأثع القن العربي العاصر

القن العربي المعاصر: يتطلب هذا العنوان العام والتركيبي بعض الإيضاحات؛ ذلك أن المعاصرة، باعتبارها حاضرا خاضعا للتأجيل المستمر، هي تعايش بين أنماط عديدة من الحضارات، تمثلك كل واحدة منها ماضيا تليدا متفاوتا في القدم والتبجيل، متميزا بقوة الابتكار والحقاظ على تراثه

> إن ما نقوم به عادة من تمييز بين الفن «الحديث» والفن «المعاصر» يظل مثار غموض. فأين يبدأ الفن الحديث؟ هل يبدأ مع الانطباعية؟ أم مع التجريدية؟ وأي تجريدية نعنى؟ يقال إن الفن المعاصر قد انبثق في الخمسينيات بعد حرب بالغة الضراوة، باعتباره بالتأكيد نظرة جديدة على عالم منهار ويعانى من التقلبات. هذا التقطيع التاريخي أمر لا يقبل النكران؛ بهد أنه بتمركزه حول التجربة الأوروبية والأمريكية الشمالية، لا يقدم نظرة مكتملة عن ابتكار الحداثة والمستقبل في دوائر حضارية أخرى. إن هذا يعنى بأننا نسعى إلى التفكير في الزمن والفضاء في أبعادهما المتعددة المركز، أي في تاريخهما وجغرافيتهما وفنهما متداخلة ومجتمعة. فبعد أن تكون الخصائص الكبرى لحضارة معينة قد مُنحت قيمتها الحقة، آنذاك يمكننا مقارنتها بحضارات أخرى، وإبراز القيمة المتبادلة للحضارات الفاعلة في مسألة الفن، وتماثلاتها وأصالتها، وحوارها أيضا. فالمقارنة تأتى بالتمييز. تلك هي مقاربتنا في هذا البحث.

> حين استعلن الفن العربي الإسلامي في الحداثة كان قد

كاتب وباحث من المغرب.

اكتسب، من زمن، مهارات وموروثا غدت كلاسيكية. وإذا كان لنا أن نجدد الخصائص المميزة لهذا الفن الكلاسيكي، فإننا سنجد أنه موسوم بالمزيّات التالية: استقلال اللون، وصفاء الأشكال، وهندسة «مطلقة» (حسب عبارة مفعمة بالإعجاب للوكوربيزييه)، وقوة الزّخرفي سواء في العمارة أو التوريق أو الزُّواقة، أو المنمنمات والخط والفنون والحرف الاستعمالية بتنوع موادها، من هجر ومعادن ونحاس وجلد وورق وحريس... النخ. إنها فضناءات عديدة للنظر والمعاينة، يعاد نسخها من قرن لآخر تبعا لصيغ تتميز بهذا القدر أو ذاك من الثبات والتغير. ومن ثم، فهي وفرة من العلامة والتأليف لا ينقصها الجمال ولا تخلو من قوة غامضة محيرة.

هكذا بدأت أوروبا تكتشف تدريجيا هذا التراث الكلاسيكي العربي الإسلامي. ونحن لا ننسى هذا المعرض العالمي بفيينا (١٨٧٣) الذي كان مسرحا لاكتشاف حضارة مغايرة. من ثم أيضا ينبع سحر الفنانين الذي رحلوا نحو شرقهم، كـ«إميل غراسي» (إلى مصر سنة ١٨٦٩)، وكلود رونوار (إلى الجزائر سنتي ١٨٧٩ و ١٨٨٢)، وفاسيلي كاندانسكى (إلى تونس بين ١٩٠٤ و ١٩٠٥ وإلى مصر

وسوريا وتركيا سفة ١٩٣١)، وموريس دوني (إلى البزائر رتونس والشرق الأوسط فهما بين ١٩٠٧ و ١٩٠١)، وألبير ماركي (الذي قام بزيارات عديدة للمغرب والجزائر بين ١٩٩١، (١٩٤٥)، ويول سينياك (إلى تركيا سنة ١٩٠٧)، ومنري ماتيس (الذي زار المغرب لعدة مرات منة ١٩٠٧)، ويول كلي (إلى تونس عام ١٩٤٤، وعمس عام ١٩٩٨)، وأوجست ماك (هم برل كلي إلى تونس)، وبايراك ووونر (إلى المغرب في ١٩٩٣)، وراوول دوفي (إلى المغرب سنة ١٩٩٥)، وأوسكار كوكوشكا (إلى تونس والجزائر ومصر والشرق بايير، ومارك شاجال، ودو ستيل، الغ، حتى فناني الأجيال المجموعة بيكاسو)، كان بهكاس يحتم سنة ١٩٥٥ بقرن كامل من الاستشراق في مجال الشكيلي،

تبعا لذلك، يظل الفن العربي الكلاسيكي، بشكل ما، يعترق حدالتنا، فقيمة الفن ذي الأشكال القابقة، الذي يخضع للرغبة في الغلود، لم تكفأ عن بصم نظرة التشكيليين وذاكرتهم البصرية، كما أو تعلق الأمر بسفينة ليزي 1800000 الذي يتم تغيير المنطق عناصرها خلال الرحلة. وهذه التقنية المتعلقة في تغيير المنظور هي العبدة اللئاني لمنهجنا.

لهذا تشكل المعامسة في ذاتها شبكة مكونة من عدة هويات تشكيلية. إنها نسيج من الصور والعلامات لتأخذ مثلا «التجريدية» التي يتسم بها الفن العربي الإسلامي، والذي رسمنا ملامحه الأساسية. إن هذه التجريدية نابعة من حضارة للعلامة، هيث ظل الكتاب، بخطه وقوته الزخرفية، المعبد الكتابي الذي يمنح لكل معياينة visualisation أخرى معناها الفعلى: وهي بأشكالها الخالصة والهندسية، ليس لها نفس التاريخ ولا نفس التأليف الجمالي الذي يتميز به الفن التجريدي الغربي. فالنظر إلى العالم «بعيون» الكتاب والتوريق، يفترض فكرا متوحدا مع تلك الرغبة في الخلود. وقد أسر لنا بول فاليرى، هو الذي تأمل في الحضارات وموتها، بما يلى عن الفن العربي الإسلامي: وإن المخيلة الاستنباطية الأكثر تحررا، والتي واءمت بشكل باهر بين الصرامة الجبرية ومبادئ الإسلام التي تحرم دينيا كل بحث عن محاكاة الكائنات في النظام التشكيلي، هي التي أبتكرت التوريق، وأنا أحب هذا التحريم. فهو يحرد الفن من

عبادة الأصنام، ومن الخيالات الزائفة والحكي والاعتقاد السائح ومحاكماة الطهيعة والحياة، أي من كل ما ليس خالصا ومن كل ما لا يكون خصبا بذلته، بحيث إنه يطور مصادره الباطنية، ويكتشف بذاته حدوده الخاصة، ساعيا إلى بناء نسق من الأشكال يكون مستنبطا فقط من الضرورة والحرية الواقعيين التي يقوم بإعمالهماء

إن هذه الحضارة هي حضارة العلامة التي تغدو صورة، بينما الحضارة الأوروبية، منذ الإغريق، منحت الاستقلال للصورة في علاقتها بالعلامة وسلطتها، بالشكل نفسه الذي تحقق به ذلك قبلها في مصر الفرعونية، خامة في مضمار النحث. إنه الاختلاف المضاري الذي يحمل في طياته الإمكانات الإبداعية الخلاقة، كما يمكنه أن يغدو مجالا لاضطرابات الهوية إذا نحن انتقلنا من هذه التراث لذاك. ريما لم يكن الرجوع المنتظم للفن الإسلامي القديم من قبل التشكيليين العرب (بل أيضا من قبل فنانين عديدين غير عرب) كعنصر ومقطع من أعمالهم، فقط تعبيرا عن الحنين الانطوائي وتقديسا للرُّقع والأطلال؛ ربما كان ذلك الرجوع يخفى السر التشكيلي لكل حضارة تستمر، في موروثها البصرى، في الحجب الدائم للحياة والموت بفن الأوهام. لكن ريما كان على الفنان أيضا أن يروض الماضى وهو يبتكر المستقبل حتى يتجرد العمل الفنى وينفلت من الزمن، وحتى يتسامى في سباته المغناطيسي عبر تلك الاستعادة الدائمة للزمن، التي تدعو إلى العمل والمحبة والمعاناة إن كل فنان جدير بهذا الاسم، منذور إلى الوحدة والصمت والنظرة الجريحة.

بيد أن هذه العودة إلى القرريق والفط والعمارة والفسيفساء والفقتة العدنية اللبساط يظل مصحوبا باكتشاف الفن الغربي وتجريديته وهي عودة لا تمثل في حد ذاتها أمرا مستحسنا أو مستهجنا، وإنما هي وعد ورهان على تحويل الماضي وقواه الباطنية.

ثمة فنانون عرب آخرون تبنوا بشكل قاطع الفن الغربي من حيث هو كذلك، بتشخيصيته وتجريديته، من غير اهتمام بالرهان الغفي للأصل والذاكرة الذي تفترضه استحرارية الحضارة في الزمن. فقد اكتسبوا المهارة والتقنية وقضايا التوقيع والسوق ورهان العمارض الدولية، وهي لعبة مرايا يجرب فيها كل فنان عربي حقل ويبيع أعمالة. إنه يشارك

في الحضيارة العولمية لتفاعيل العلامات orionigne. جاعتجبارها حضارة تقترح فيها الصورة والعلامة والتقنوعلوم مختبرا جديدا يتجاور ويتنافس فيها اللامادي مع حب الفنان التقديسي للمادة و للمواد والحرام الثقليدية.

إن ما يميز الفن الكلاسيكي العربي الإسلامي في هندسة البيوت والقصور والجوامع هو صفاء الأشكال وعراء الجدران التي تزينها زخرفة خفيفة. وفي الخط، يتبدى ذلك في الصفحة التي نجد فيها كتابة من درجة ثانية تمنح للنص تموجات بين فن الخط واللون والإنشاد الصامت الذي ينبثق من الورقة ومن الفضاء بكامله، كما لو كنا نقرأ من خلال ملفوظ النص حوارا بين صوت منحن هو صوت القارئ، ونظرة مترنمة، أو أيضا في المنمنمة، الإيهام المسطح حيث تغدو الشخصيات الموجَّهة في فضاء من غير منظور، العلامات المتحركة والمتحولة للمادة نفسها، من ورق وحريس ومداد وألوان... وإذا كان ثمة العديد من الفنانين المفتونين بالخط الصيني الياباني والعربي، فذلك لأنه يغنى مخيلتنا الفضائية، مجبرا خطية الكتابة على أن تصير أكثر حركية وأكثر انطلاقا. وقد أمماب كلود ليفي ستراوس بقوله إن الموسيقي والخط يمتلكان خاصية تجريدية راثعة للفضاء/الزمن.

ويتمثل ما تمنحنا إياه مذه الفنون ذات الأشكال القارة أيضا في أوزان الشعر العربي، الذي ما فتئ نبره الفنائي يلهم الشعر الفنائي المترسطي والأوروبي بدءا من الشعر العدري، وفي الترافف بين الكلمات المنشدة والألات العدري، وفي الترافف بين الكلمات المنشرة الفاضع لقاعدة القافية، باعتبار أن ذلك قد شكل كشفا كبيرا بالنسبة للشعر الأوروبي في القوين الوسطي.

ويعتبر التوريق طريقا آخر للتجريدية، أو بالأدق، لترجمة الملالمة إلى صورة. فهنا، اسنأ أمام وهم الطبيعة والجسم الدلامة إلى صورة. فهنا، السنأ أمام وهم الطبيعة والجيش الانساني الذي تصنحنا إيام الدائنة، والحيوانية، إنها هندسية مرتبطة بالترقيم الجبري الذي استخصت منه، منذ القرن السابع، نقط وإعجام حروف الهجاء الحربية، التي بني الخط فيها على ذلاتة مبادئ بسيطة؛ المقط الأشهى للمصوانت والحموانت والصواحت والصواحت والصواحت والصواحت والصواحت والصواحت والصواحت الإعرابية، وانطلاقا من هذه القواعد،

أصبح بإمكان يد الفطاط بلورة وارتجال لوحة علاماته، المثل في دلك مثل الشاعر في علاقته بالوزن، ويستحضر الفئان النقاطيني كمال بلاطة (المرداد سنة ١٩٤٢) هذا الأمر حين يحلل العلاقة الفغية بين بلاغة اللغة العربية والتوريق، أي تصنيف الألفاظ حسب ثنائية البور والالايت لدى النحاة، وتحويلها باالقلب والنقص والإصافة واستبدال الحروف، أي كل هذا التشجير للجسم اللساني الذي عليه للحروف، أي كل هذا التشجير للجسم اللساني الذي عليه أصل له في اللغة وتقسيمها إلى علامات مكتوبة، وإنما أصل له في اذن الفط واللون، والانزلاق الدقيق بين مستويات المتأليف.

وسوف يُدخِل القن الحديث والمعاصر، سواء من صلب هذه الدضارة أو خارجها، معطيات جديدة إلى صلب هذه المكتسبات العتيدة التي لا نقوم هنا سوى يرسم بعض منظوماتها الأساس. هل توجد لدينا فعلا مجموعة متآلفة من الفنانين؟ فالعربي، في نظرنا هو ذلك الذي يقدم نفسه على أنه كذلك، هذاك حيث يوجد، في مرسمه وفي طرف ما من أطراف المعمورة، مهما كان أصله الجغرافي والديني والعرقى، ومهما كان بلده وأعماله نفسها. فهو باعتباره وريثا لموروث هائل وتراث يحظى بالقداسة، جاهليا وتوحيديا، يتساءل بقلق عن نسيج أصوله العربية والبربرية والإسلامية واليهودية والقبطية والفرعونية والأشورية والسومرية والكلدانية... الخ، باعتبارها صفات حضارية متنوعة طبعت هذه المنطقة بهذا القدر أو ذاك من القوة والاستمرار. بإمكاننا إذن أن نكتفى فقط بصفة «عربي» كما بإمكاننا أن نركب هوية اسمية أكثر تفصيلا: عربي بربري، عربى إسلامي، عربي يهودي، عربي مسيحي، عربي قبطى، وهكذا دواليك تبعا لقاموس غير مكتمل وشامل يعود بنا لثاريخ الفن الطويل الذي يهمنا هنا. وإذا ما نحن أضفنا الفنانين الذين يعيشون خارج بلدانهم الأصلية فإننا سنقيم مدونة أكمل وأكثر معاصرة. فهذا الذي يعيش في برلين، وذاك في باريس والآخر في نيويورك... كلهم ينتمون بذلك إلى المجموعة الدولية للفنانين.

فالعربي هو ذلك الذي يقدم نفسه من حيث هو كذلك. وليس لدينا من معيار آخر غير الانتماء الموسوم والمعلن لهذه الحضارة التعددية، وطبعا للعمل الفنى الذى هو مصير

الفنان. كثيرون هم الفنانون الذين يسبغون على أنفسهم
هذه الصفة. ويدل أن نعرض مقدمتنا للفن العربي المعاصر
بلدا بلدا، تبعا للتوالي الزضني أو توالي الأسماء (لكن أين
نقف انذاك؟) اخترنا جزفاء منهجية متحركة، منصاعين
لإيقاع فكري معين قادر على الأمساك بمواطن قوة الفن
العربي المعاصر. لقد كتب بول فاليري عن كاميي كورو:
«علينا درما الاعتذار عن الحديث عن التشكيل». ما الذي
سنقوله نحن، الذين علينا صياغة مقدمة لأعمال ألاف
التشكيلين؟

أولوية العلامة

يقول بعض المعارفين بأن ثمه ثلاثة نماذج كبري للـحضارات: حضارات الصديرة (الحضارة الأوروبية وامتداداتها في أمريكا الشمالية والجنوبية)، وحضارات العلامة (العضارة الهندية والمسينية، والإسلامية التي تقيم قرتُها الرمزية في القرآن باعتباره معيد الكتاب)، باسطوريات الإبقاع، كالحضارة الإفريقية التي تتمتع باسطوريات وتصورات عن أصل العالم رائعة لا تظل من عبقرية تشكيلية، وهو ما ألهم فنانين مبدعين كيبكاس

مذا التصنيف إذا كان يبسط الأمور، فله مع ذلك فضل إبراز بعض الامتلافات العضارية، ولنا أهذا الغط العربي، فالعلامة تحيل أولا على فن التخطيط العروض، وهو فن من العالمة بعيث يضمن الديمومة والاستمرار العضاري للكتاب.

وصع ذلك كثيرا ما نتناسى، حتى في عالم التشكيليين بالرسامين، بأن فن الفط العربي مهارة تقنية متطورة جدا. خوي مثلك سنّنه واساليب ويقاليده الكبرى، وهو يكتب على حوامل متعددة، من رق وررق وحجر، أي على كل مادة قابلة لأن تمتضن قائيف، وبما أن الفط كتابة من الدرجة الشائية، فيهي تدميد إلى تحويل دلالة النحس إلى زيشة وزخرفة، مضعفة من مداخل ومخارج القراءة. فهي تمنح الحريف للقراءة معيدة نسج معاني النص وملفوظة. إن الترزيع الذي تقوم به للعلامات يبخل القارئ أن المتفرج في قضاء شعري ليس خطيا البتة، بل يقوم بتعليق مسار القراءة في جدول للعلامات ينحي فيه التعليق مسار القراءة في جدول للعلامات ينحي فيه التعليق مسار الشكل والمستوى وبين ثلال والمدول. إنه ينتظم لوحاً آخر

للقراءة، وقضاء غير محدد، منفصما بين الكتابة والحرية الفطية، وبين الخطية والتشكيل، إلى درجة: «يكف معها مسار الخط عن أن يكون هدفا في ذاته. لأنه إيقاع وحجم معا، والحركة الأولى لمصورة أتية لا ريب فيها، إن أجلا أن عاجلا، هي العلامة. فمن خلال العلامة ينكشف الإنسان للامنتهى رغبته...». كما يوضح ذلك فرانسوا شانغ, إنها سطرة رائمة لفن الخط على مستويين: فهو من جهة يقوم بتحويل اللغة إلى فضاء ذي حرية شعرية: وهو من جهة يقدم بأعادة تأليف الغضاء المجرد لتحويله إلى أشكال زخرفية.

أما في التشكيل (أو أبداله)، فإن الخط يفير من مشهديته ومن سجله البصري. إنه يقدو متعلقا بالتأليف التصويري نضه، وفيما يهمنا منا، فإن المجال طاسح جدا، فإذا نحض رغبنا في التحليل ولو الممتزل لمسألة المرف في الفن العربي المعاصر، فقد كتبنا فيها سلسلة محدودة وإلى المنقل المرف في الفن قابلة للترسيح، فقد كتبنا في مكان أهر ما يلي: «محكنة التمييز في التشكيل الذي يستوحي مادته من اللغة العربية، عدا فن الخطاب معناه الحصري، بين ثلاثة مستويات:

- العرفية الهندسية: هيث يبدو الفنان، انطلاقا من التشيير التشكيلي للحروف، مسكونا بملم ترجمة تلاوة القرآن إلى صور هكاا يندو ما يشهه الأنشودة (أو المسلاة) مرتبا في الفط والحركة (انظر مثلاً جزءاً هاما من أعمال الإيراني الزندرودي).

- تجريد الخط المشكل: أي أن الحرف المتناضد على ساحة الألوان ويمنحها من ثم مساحة الألوان ويمنحها من ثم مساحة الألوان المتنازعة المتالمات المتنازعة المتنازعة المتنازعة المتنازعة المتنازعة المتنازعة المتنازعة المتنازعة المتنازعة مناكر حسن، أن أعمال منين التشكيلي المقيم بلندن).

 الضرفية الروزية. حيث يغدو التشكيل مشهدية مشبعة بالعلامات والكتابات، من حريف مربية ويربية تفيفناغ.
 وأرقام سحرية أو طلسمية.كما نجد في أعمال الجزائري رشيد قريشي اهتماما عجيبا بغذون الفطوط الصينية.
 والياباذية.

 العرفية الزشرفية. (وهي الأكثر تداولا)، حيث تخضع الكلمة أو الجملة أو النص إلى بناء مقروء يمثل الحرف المخطوط، وذلك استمرارا للتوريق والخط الكوفي بالأخص».

يذكرنا جبرا إبراهيم جبرا كيف يقوم الفنان العراقي شاكر حسن (المولود سنة ١٩٣٥) بتفتيت الحرف، وكيف يقوم فنانون آخرون بتحويل التمثيل التشخيصي إلى تأليف بين الحروف كما قام التركي أمنتو جرنيزي بإخراج فيلم قصير شخصياته من حروف، وهو عبارة عن قصة حب وتماه مطلق بين الإنسان والعلامة المكتوبة. لكن الثورة التي قادها الفنان الإيراني الزنده رودي (المولود سنة ١٩٣٧) ذات أهمية بالغة على مستويات عدة. فقد قام بتجذير رسم وتشكيل الحرف، وتطويعه لضرورات التخطيطية وإيقاعها، وللون ولهندسية إعجامية حركية، حيث تغدو شكلا خالصا، وتقدم نفسها في أشكال هندسية، وعبارة عن أرقام وخرائطية، وعن رموز وتمائم، بل وفتيشهات وشذرات حلمية، وفي شكل كلمات وحروف مستلهمة من التقليد الكتابي للفن الإسلامي. فالزنده رودي، باعتباره فنانا مسكونا بالتصوف، يعرف جيدا فن الخط قدر معرفته بالفن العالمي المعاصر.

إنها جرأة نادرة حقا: ذلك أن فن الغط الاحترافي عادة ما يتم تصويضه بابدال له. والغط النسخي أو الكوفي ذو الهنسة الجامدة غالبا ما يستعملان كريضية مرسلة ١٥٠٠ الهنسة الخاوة في تتحدث به عن «تشخيص مرسل» عادم ضرورة المشابهة أو تناظر الأشكال. كما أن إقيل عدنان (المولودة سنة ١٩٧٥)، وهي شاعرة وتشكيلية عاشقة للكتاب والكتب الجميلة، ترسم أو تمارس التشكيل بكتابة سريعة شخصية يمكننا قراءتها عن خلال الشطبات الملونة التي تزخرف النص. وإذا كان النص مقروءا هنا، فذلك ليس مو الحال المعروف لتفقيت الحرف الخطي وملفؤظة.

ويذكرنا بلند الحيدري، وهو مصدر معلوماتنا بهذا الصدد، جاأن الصديد من الفنانين كالمراقيين حسن السمعودي وسعيد الصكار وعثمان واقي الله، قد ظالوا أفوياء لتقاليد فن الفط، بمهاراته وتقنيت المالانية ومقرونيته، واحترام الأسليب الفنية، بما فيها التأليفات الفطية.

ويعتبر كمال بلاطة في كتاباته النظرية، مستوحيا نماذج الكوفي بهندسته وثباته، بأن ثمة وحدة حميمة وصارمة بين الحرف العربي وشكل الرقم والتوريق. وقد أشرنا سابقا إلى النتائج التي يمكننا استخلاصها في تحليل أشكال

المضارة العربية الإسلامية. بيدأن سياق هذا التقليد العظيم في فن الضطقد تغير. فقد تجرد الحرف من قداسته. وهو الأمر الذي يتجلى واضحا لدى العراقي رافع الناصري (المولود سنة ١٩٤٠)، بتحريل شكل العلامات وتحويل الصفات الدينية المرتبطة بدلالاتها الأصلية.

هكذا يتعرض الحرف إلى تغييرات متعددة. فإما تتم إعادة تأليفه بعد تفتيته، كما هو الأمر لدى الفنان التونسي نجا مهداري (من مواليد ١٩٣٧)، أو أنه يتوالد بحيث يتكرر الحرف نفسه إلى ما لانهاية بغزارة وحيوية نجد أنفسنا معها أمام هوس بالعلامة المكتوبة المليئة حتى الإشباع والفارغة في الآن نفسه، كما هو الحال مع المغربي المهدي قطبى. هذا التضييق والوخز يبثه الجزائرى رشيد قريشي (من مواليد ١٩٤٧) بمحورته حول وحدة كتابية تذكر بشكل ساطع بالكتابة الرمزية idéographie الصينية. إنها وحدة كتابية محاطة، تبعا للتآليف، بكتابة سريعة تشبه كتابة الفقهاء المغاربيين. وبما أن قريشي متأثر بتقاطع الحضارات الفنية، فإنه يجعلها تتحاور في نسيج من العلامات المكتوبة. إنه انفتاح نحو الآخر، مصحوب بعودة للينابيم المتمثلة في الكتابة البريرية تيفينا عُ، التي يربطها أهل الاختصاص بالكتابة الليبية القديمة. فهو خط يجعل التشكيليين والفنانين بطمون باللغة البربرية الأم. هذه العودة إلى العلامة ما قبل الإسلامية هي معطى من معطيات الذاكرة والنسيان نجده في كل حضارة. فهنالك، لدى المصرى آدم حنين (المولود سنة ١٩٢٩) ولدى آخرين غيره، تشتخل الإحالية إلى البقين الفرعوني والكتابية الهير وغليفية والنحت والعمارة معا. وهنالك في الأبعد، لدي اليمنى على الغداف، ثمة حروف الهجاء الحميرية وذكري ملكة سبأ، أو أيضا في أعمال الكثير من الفنانين العراقيين، ذلك الحوار المفتوح مع الحضارة الأشورية والبابلية. إنها مسارات تستعيد الزمن، وضربٌ من الحكاية واقتفاء أثر الأصل خاصة وأن الأساطين باعتبارها إبداعات جماعية، تشكل بالنسبة للفنان نوعا من المذكرة العلمية.

إنها مذكرة تثرى بفضل الحوار مع حضارات أغرى نائية. ويصرح الفنان المغربي عبد الكبير ربيع (المولود سنة ١٩٤٤) بأنه قد تطم، من خلال التأمل في الفن الصيني والعاباني، التأليف المتوازن والمستغلص بين الأبيض

والأسود، والضراغ والامتلاء الذي يعيز التشكيل الإيديوغرافي الرمزي، كما يوضع أن ليس ثمة من علاقة بين التعبير التجريدي قائلا: محركتي انطلاقة وإيقاع ومسالة لأنها تبصر، والإحساس بها عميق وامثلاكها كامل مكتمل». إنه أثر ذكرى البوذية الزين على هذا الفنان. غملية التشكيل وصيرورة المرء موضوعا لعمله التشكيلي علماء التشكيلي

, بما علينا أن نضيف أن هذه الاستعادة للزمن، باعتبارها

أيضا توسعا حلميا في الفضاء، ذات طابع إشكالي أكيد. بل

إن أحد الفضائين التشكيليين قد غامر بإنشاء بضايات معمارية في شكل حروف، لكن، ربما علينا أن نبني في الستقبل مخططا منصيا لعدينة بكاملها في شكل رقمة ضامة بخط كوفي، وهي ستكون لا محالة مدينة كتابا. إن فتنة المنزع المقافة تتبدى هذا، فهي تنجم عن العردة الرووث أو بإعادة تركيه، لأن على موامل مغايرة وتبما الموروث أو بإعادة تركيه، لأن على موامل مغايرة وتبما لأنسط في التشكيل والرسم والحفر والسيريغرافيا مختلفة ومن ثم ينبع عائق آخر، وهو يتمثل في الشكل الذي يعنح لما الأن نفسه من خلال التجديد المتوافق مع مكتسبات للمصارة العربية الإسلامية من جهة، ومع مبتكرات الفن المصارة العربية الإسلامية من جهة، ومع مبتكرات الفن مؤلاء المغانية بي بتطب مؤلاء المغانية بي بتطب والمواجهة مؤلاء المغنانين تجربة جديدة للجدارية هسمس والمواجهة والنافية بين الألوان، ولتدهل العلامات وأشاحها.

عمل الفقان العراقي ضياء العزاري (من مواليد (۱۹۲۹) على تجارز هذا العانق بطريقة أشب بطريقة التكديبيين، وذلك عبر هندسية يتم ضبطها من خلال إشراق الألوان والمشهدية السركية: وفالحروف تتجمع في شكل دائري حول فضاء مركزي كعقد من الثعابين المتواشجة بدينامية، في حركة لها طابع الوجد والتشتيء، أما شاكر حسن فيتحاور مب المورث في فن الفط بشوية الأمر والبحسمة، المصموية بخرع من المواجهة القاسية، وقارة بإدخال المنظور فيها للتجريدية نلمسهما، ويشكلان تحدا بيادخال المنفوذ فيها للغنان وخاصية الفاليا.

كثيرون هم الفنانون الذين تمارس عليهم العلامة المكتوبة جاذبية كبرى، باعتبارها شاهدا «سامن خرفيا يتساكن مع تشخيصية مرسلة، طبيعانية أن ما فوق طبيعية (خرافات شعبية، أساطير، أماثيل ... «2000ها»، أن مع تواجع تزيينية كالمقاطع العمرانية والفسيفسائية ورسوم الزبابي...

وحتى نظل قريبين من الغيال الفعال للفنانين، نوى بأن الحلم التصطيطي المشتفل بين العرف واللون والمادة، يتضمن تفاعلا بين العلامات الهيثينة لعربية تماعيات الفنان وولمه بالأثر في روحه السحوية، والتخطيطية الفنان وولمه بالأثر في روحه السحوية، والتخطيطية مين التي تمسك بالإيقاع الهباس لذلك السحر، وذلك في صيغة مبلورة سلفا، أما تلك التخطيطية فيهي ارتجال قد تعد المراقبة تتبلور بتسلسل إيقاعي، بالشكل الذي تصفق به نشات ذلك في مجال آخر هو المجال المتفرد لموسيقى الجاز

هكذا يصدر لفطاط الحروف هذا أن يصاحب الكتابة بالألوان فوق ورقة تتربّم مساحتها وتتمارج في القراءة ومخروفتها المتكونة من علامات مقلوعة عن دلالاتها. انذاك يطون نظر القارئ أو المتفرج الذي ينبثق في فورة الألوان مند وجاذبيتها. وعبر هذه المقاربة يمكننا الإمساك الأفضل بالفطوط المتماوجة خلف اللوحة التي يرسمها فنان مركى بالشكل الذي نغية.

وفي فن الفط الفارسي كانت هذه التحولات للعلامات عميقة في إبداعها، فالكتاب شاهد من شواهد التشكيل، وإطاره يتغير في بعده، وحامله يتنفس بشكل مغاير من ورقة لأخرى، لقد كان فن الفط الفارسي وراء اضطراب وحيرة معنى القراءة، إذ رمى بها خارجه بطريقة يلزمنا

معها لقراءة قصيدة أن نقلب الأوراق في وجهات متعددة. غند أغنى التصطيط المعاصد الكتاب الدائري بها بتكارات التشكيل المعاصر، هكذا تملاً يد مليحة أفنان (وجه بالتكارات لبنانية ولدت سنة ١٩٧٥) الصفحة ملء عبر حفرية الصفحة، ويقوم الفنان العراقي صلاح الجميم (المولود سنة ١٩٧١) باستيحاء مخطوطات قديمة عبر استعمال الألوان المائية على الورق ومقاطع من الكتابة المسمارية، فيا يربط أخرون الحرف بالعركة التي تصفيه تارة وتارة أخرى تحيله على الغموض، وكل هذا يبين عن قيمة فن الفط وقوته الباهرة بوسائل متعددة.

بعض حضارات العلامة أرست قواعد لطود هذا الفن عبر الطفايع المينسي المحسوس، الشفاف لكل المواد كما هو حال فن المخط العربي الإسلامي، أو عبر التوازن بين الفراغ والامتراء كما هو الأمر في المطلبين المسيني والياباني، وهد القواعد لاتوال حية مثلاً في أعمال زاو ووكي المن 800000، وهو ما يمكن اعتباره علامة على الاستمراية ومكتسبا كبيرا. بيد أن تطور الفن المعاصر في المعالم العربي، فيما وراء الشاهد الزخرفي، يلاقي عائلين يحدان من مدى وراء الشاهد الزخرفي، يلاقي عائلين يحدان من مدى المحارمة، المغزع المقالفة والمنزع الشكالين، لجهة السيب لتستدعينا أعمال الفنان المغربي أحمد الشقاوي (١٩٣٤) وتثير المتمامنا فقد منع للتشكيل العربي بإشراقا فريدا عبر حركة فنية خاصة به.

ليس ثمة في أعمال الشرقاري من تعبيرية تجريدية، ولا من لطخية أو حركية وإنما ثمة صرامة الفطوط والعلامة التي تعدو شكلا ولونا. إنها وحدة في التأليف وتوازن ونقاء وتعديل مستمر للمجموع في أسلوب لم يكف عن التوضّع فيما من يعمق رهافته. ويما أن الشرقاري اشتغل كاتبا عصوميا بالدار البيضاء فقد غير مهنة الخط المغربي وممكانة، لكنه في الستينيات دخل في بحث شكلي وكتابي وتمتايد وجدا.

يدهد الشرة اوي إلى عزل مساحة قريبة من البيضاوية أو في شكل مستطيل، وهي ضرب من التضطيط الأحادي الدركزي يستحيل أمام عين الناظر إلى لوحة داخل اللاحة، أي لعبة مرايا وتنزيعات على العلامات والألوان والتغيرات المغترضة، وثمة أيضا تقنية أخرى تتطل في قصاش القنب المغترضة، وثمة أيضا تقنية أخرى تتطل في قصاش القنب

وتراكبا بين مستويين، ومعادلة من التناغم والاستبدالات المتوالية بين العلامات والتلاوين والمواد. تجري العين في هذا الفضاء، تتوقف، تأخذ وقتها أمام تحولات هذا الفضاء الذي هو نفسه والأخر. وثمة تكمن حرية الفن باعتباره استكشافا لرغباتنا الدفينة.

ليست الهندسية الرمزية والكتابية التصويرية التي تعتمدها أعماله هذا لكي تبهرنا، وإنما كي تلطف من انبهارنا، من ثم يأتي ذلك النسيع. وتلك الريئة الملموسة التي تنبئق بعفة ورهافة بالفتين. ولنا أن نتخيل ما يلي: حين نهد أنفذت أو يأمنا أنه الدلهمة لغرفة ما، يكفي استلاب هذه من كارثته الأصلية، ويضعه مجددا في حركة فعل الحياة، من كارثته الأصلية، ويضعه مجددا في حركة فعل الحياة، يحيده للحجة مع حركة الإنسان المتناسبة مع حركة الهدر وحكاية حياته، كما حكاية بقائه على قيد الحياة، إن الأمر يتعلق في أعمال الشرقاري بالتحولات النورانية.

بعد مرحلة أكثر عتمة (١٩٦٢-١٩٦٤) يعمل الشرقاوي على تلطيف شغب الألوان (تالاوين الأحمر الغامق، والأغمر والبنفسجي، والأسمر الممهور بالأخضر الغامق وبأزرق النيلة) بخفة لا تقاوم. هكذا يحقق الفنان حالة المواجهة عبر حرقها من الداخل بخطوط ناضحة سميكة، ممحورا توازن المجموع حول المساحة المحدودة، باعتبارها بنية وشكلا وعلامة ولونا في الآن نفسه. وعن طريق أثر التوالد الطمى تظل اللوحة بكاملها مفتوحة على كل الدلالات والتمثيلات، بما فيها تلك المتعلقة بالبورتريهات والوجوه والمناظر، من دون أن ننسى تمثيل الحيواني السحري. هكذا يمتلئ المشهد حركة حين يعطل الفنان السم القاتل بإيقاع اللون في لوحة رقصة الثعبان (١٩٦٤)، أو في الحنفية الحمراء (١٩٦٤) وياب الفتح (أيضا سنة ١٩٦٤)، وهي أبواب تدخل منها الألوان البهيجة وتخرج، فيما يعمد الفنان إلى تحويل الشارع إلى جدار وحيد من الألوان أو كما يتم ذلك في لوحة محبة القطط (١٩٦٤)، وهي حيوانات نعرف نظرتها المغناطيسية، وقفزتها المطاطية في رغبة الفنانين وحركتهم. ويذلك يتابع الشرقاوي عملية بحث صارمة، بصرامة تستهدف الالتقاط والإمساك. إنه لا يمثل لأي شيء تبعا لمبدأ المشابهة، وإنما تبعا لنقل علامة نحو أخرى، تاركا للنظرة حرية ممارسة أحلام يقظتها النشيطة.

يتملق الأمر هنا بترحد بين المواجهة والحركة. وهر ما تشهد عليه اللوحات الغواشية المرسومة على شرائح العشب contreption كمرايا (١٩٦٥) هيئ يهيمن اللون الغيازي البنفسجي والرمادي المزرق على هذه المرحلة. ويذلك يغدو اللون هو الغالب، ملتحما بشكل صميم، لكنه في الأن نفسه يبدر كما لو كان منتزعا من الأشكال الهندسية والوحدات التخطيطية بودر عنارين تلك اللوحات الغواشية نفسها.

في له حات الشرقاوي عدد محدود من الأشكال التخطيطية،

بحيث استعملها استعمالا مضبوطا. وفي منحى آخر يقوم

الفنان التونسي قويدر التريكي (المولود سنة ١٩٤٧) يتعميم تطبيقها. فسواء كان التريكي يرسم أو يحفر على الورق فهو يظل دائما خطاطا مصورا (بكتوغرافيا) يمارس الكتابة التصويرية بشكل كامل. لكن ما هي البكتوغرافيا؟ إنها في معناها الأولى الذي يمنحها لها المؤرخون، كتابة من الإشارات تبث للغائبين هذا الخبر المهم أو ذاك الذي يتعلق بحياتهم اليومية. وفي معنى ثان، فهي تنتمي أصالا لفن الخط trait ، وإلى لا تحدد أصلى بين الرسم والكتابة. إنها كتابة عتيقة، تحتفظ في ذاكرتها بتخطيطات الهيروغليفيا والكشابة التصويرية الصينية واليابانية. ويفضل هذه الكتابات استطاعت الحضارة الصينية والفرعونية، كل منها حسب نسق أشكالها، الإمساك بسر القدرة على انتشال وحدتها المحاكاتية من التمثيل التشخيصي. فقد حولتا المكتوب إلى تصاوير، تارة ذات طابع تجريدي وأخرى ذات طابع إشاري تعييني. إنه سَنَن لتبسيط ومفهَّمة الواقع والمتخيل، إلى درجة تغدو معها الكتابة المرسومة (البكتوغرافيا) مدخلا لفن الخط والتشكيل في الأن نفسه. إن الكتابة التصويرية للفنانين، كما هو حال قويدر التريكي أو ميشو، ترتحل العلامات وتفازلها، محركة إياها في زمن المرتجلة أو التأمل المشجع على حلم اليقظة النشيط. ويتمثل معجمها التصويري في أشكال إنسانية وحيوانية ونباتية تتناسل وتتكاثر عبر العدوى الحلمية.

منها ويفصلها ويدفعها إلى الثوالد، في ما يشبه الدعوة إلى الترحال فالغطاط التصويري هو بالتأكيد حاكى عالم ساحر

لكن كما هو حال يعض أنواع الموسيقي، تلك عناصر

أساسية يطرز عليها الفنان العلامة ويقطعها وينتقص

وحنيني. إنها حكاية بلا بداية رلا نهاية، تمنع لنا هنا في وجهاتها المتعددة في الفضاء وفي تنويعات مختلفة تمسك بها العين حسب متعتها، وإذا كانت ألف ليلة وليلة تسري بتمازج قمصصها، فإن التريكي يفك التمازج ويعزل العناصر بعضها عن بعض ويمسرهها، ويعدد تأليف المشهد المتعي والتكرار بأناة وصبر، إن الفطاط التصويري يكرر العناصر التصويرية نفسها وينوعها بعثا عن سعادة يسيطة، فذلك سعى وجودي على حد البراءة والجرح، آذلك يطم بيده بالشكل نفسه الذي نطع به بأعيننا.

يقترع علينا فنان تونسي آخر هر محمد بن مفتاح (من موالد 1987)، وهو رسام وحفار در حساسية كبرى تجاه المادة، منقورا من العلامات والوحدات الفطية، يلفها المادة، منقورا من العلامات والوحدات الفطية، يلفها أسميه من الغروج منها، فالمتأهة صورة مركزية من صور الفن عموما من الحياة باعتبارها شبكات مكفة من التعقيدات. لا يختار العرة أن يكون متاهيا، لكن تردد اليد التعقيدات لا يختار المره أن يكون متاهيا، لكن تردد اليد الطريق، أي على طرق متعددة في الأن نفسه. هكذا نتعرف منا على صورة هين ، وهناك على على مورة شمس، وهناك على مورة عين ، وهناك على على شعرة عين ، وهناك على المنطقها للسادر للعلامة الكري، التي تا تتبح ألا مواها المنطقة السادر للعلامة الكري، التي لا تتبع إلا هواها المنطقة السادر للعلامة الكري، التي لا تتبع إلا هواها المنطقة السادر للعلامة الكري، التي لا تتبع إلا هواها وتتركنا تعد رحمة سلطانها.

هذا العنقود من العلامات (كإحالة للموررث الشعبي) ترجهه مليحة أفنان تبعا لفط منكسر ومضطرب بحيث يترك الورقة تنساب مع نفسها.

إن العالم العلمي تلكتابات والتخطيط على الجدران الله القياد الشعبية يعتبر مختبرا للمعينات الاجتماعية. فقد الأحداث الاجتماعية. كلاجرات المحافظ السان حال العامة والعنبوذين والصاحتين والمصرومين من مفهوم الكتاب والتشكيل. تعلمنا تلك المعينات كيفية إدراك الفن الذي يعنزل للشارع، خارج المعينات كيفية إدراك الفن الذي يعنزل للشارع، خارج يومن التخطيط على يقوم بعض القنانين المحاصرين بترويض التخطيط على الجدران من خلال استعادته لحسابهم الخاص فقد شكال مناه وهادي وهدور واحديات، ومشهدي خارج ساحة معركة، من لا يعرف بعدينة غاس ظهور واختفاء ذلك الشخص الغريب

المسمى عبد الله غرير، الذي بعد أن بصم حيطان المدينة وأشجارها بتضاطيطه وكتاباته ترك المدينة مثل مختلس للعلامات، لم يمسك التحقيق (الفني والبوليسي) منها غير أثار آيلة للانمحاء.

بيد أن علاقة الفنان الجزائري محجوب بن يلة (المولود عام ١٩٤٦) بصورة العلامة علاقة مغايرة، فهو يعالجها بحوامل متنوعة بائدة إلى هذا الحد أو ذاك، لكن تأكيدا بألوان غاية في الإشراق، وغالبا على مسلحات كبرى. وهو بألوان غاية في الإشراق، وغالبا على مسلحات كبرى. وهو لسه يتحدث عن «كتاباته التشكيلية». ما الذي تعني هذه العبارة؟ هل تحمل إلى شيء أهر غير ما يتحقق في فن العطائنة بأن الفنان يبعث برسالة لم تعد تنتمي إلى مجال العقوره. هل هي كتابة لا تحمل إمكانية القراءة؟ نعم، وأكثر من ذلك.

وإذا كان يتم هنا تفعيل المكتوب graphie في دفعة هندسية وتشكيلية خالصة، فعلينا تبديل المنظور، وتتبع الإنتاج المتعدد للعلامات ومشهد تناسلها المفرط. إنه تناسل يملأ الفضاء حتى حوافي الإطار، بحيث نجد أنفسنا أمام حفل للبصر ممتلئ وجدا وحمى. وما أن يمر الانطباع الذي يخلفه أثر الدوار هذا، حتى نبدأ في التفكير في تلك الطاقة الأرضية التي تفرضها على ذهننا، وعلى روح بصرنا. ثم ما تليث العين أن تتوقف طويلا عند عنصر من عناصر اللوحة ، وعند هذه العلامة أو تك لنتعرف عليها باعتبارها ذكرى، ثم تتحرك العين نحو عنصر آخر لا يستوحى غير حركة الفنان، إلى درجة نجد أنفسنا معها أمام مذكرة نفك فيها بعض العلامات، وهي علامات آتية من بعيد، من قلب ثقافة جهوية، بوفرة طلاسمها، وأثارها ونقوشها الزخرفية، ووفرة أخابيل الرسوم المنسوجة. هذه المذكرة، باعتبارها دليل الهوية الرمزية، يتم الزجُّ بها بشكل مستمر ومتجدد في لعبة التنقل والتحول. إنها ذاكرة في طور التشكل والتحول، وسرعة وآلة لإنتاج العلامة. فهي ليست كتابة تصويرية بالرغم من حضورها الأكيد، بل ليست فن خط بالمعنى المصرى، وإنما هي انطباع لبنية متحركة تتماوج، أي أن الدوار الاصطناعي الذي تنتجه تلك الآثار وسرعتها يجعل اهتمام الناظر يتحه نحو لامكان ليس له بعد من تسمية.

بعد من مسميه. هذا البلامكان هو ضرب من الطوباوية تغدو فيه راجة

الفنان بسهولة ذات بُعد فردوسي. إنها حيوية بالغة تعيشها العلامة وعملية بناتها واجتماع شملها من ثون لأخر بنوع من الإكراه. هكذا يعشق بن بلة المادة في حالة تحول وامتلاء. فمن أولى أوراق لف السجائر إلى الشوارع المبلطة بباريس-روبي التي كلف بزخرفتها، لا يزال فناننا مستمرا في استكشاف عدد كبير ومتنوع من الحوامل والمواد. وها هو يخرج إلى قارعة الطريق، ناذرا نفسه للقوة التقنية وللضوء والريح في هذا المشهد الطبيعي. بيد أن الطبيعة تمتلك وتتصرف، فيما يكتفي الفنان بالاقتراح. إنه يترك الآثار التي غائبا ما تمحوها الطبيعة، وهو يبني أعمالا فنية تعمل الحياة على تغيير ملامحها. ويتساءل م-ج برنار بصدد الفنان الجزائري محمد خدة (١٩٩٠-١٩٩١)، وهو فنان متعدد التوجهات ومعروف بتخطيطاته: «كيف للإنسان أن يمارس التشكيل بالرغم من وجود الحياة؟». هل يتعلق الأمر بواجب أم برغبة مجروحة؟ كيف السبيل إلى ممارسة التشكيل من غير أن يتحول المرء إلى قربان؟

الكاتب عبد الكبير النطيبي باحث ومفكر ورواني مغربي من مواليد ١٩٣٨. له روايات ومؤلفات عديدة بالغرنسية. ترجمت له إلى العربية

الداكرة الموشومة، (ترجمة بطرس الحلاق)

ض الفط العربي (ترجمة معمد برادة)

الاسم العربي اليورج، دال العودة، بيروت، ۱۹۸۰ (ترجمة محمد ينهم) النقد العزدج، دار العردة، بيروت، ۱۹۸۰ (ترجمة عبد السلام بنعيد العالي رأهـون) العذب العربي وقصاميا العدالة، عكامة للمشر، الرباط (ترجمة أدرتيس، محمد ينهس، فريد الزاهي)

صيف في ستوكهولم، دار تويقال، ١٩٩٣ (ترجمة فريد الزامي) ثلاثية الرباط، دار الرابطة، الدار اليوشناء (ترجمة فريد الزامي) يشغل حاليا منصب ددير للمعهد السامتي للبحث الطفي بالرباط

العترجم د. فريد الزاهي: من مواانيه - ۱۹۶، حاصل على مكتوراه السلك الثافث من جامعة السوروين بماريس، وعلى مكتوراه الدولة من جامعة الرياط، كانب وياحث بالمعدة الجامعي للجحث العلمي بالرياط الدفري. من مؤلفاته

- المكاية والمتضيل، المفسرب ١٩٩٠

الجسد والصورة والعقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، بيروت-الدار البيضاء.
 ١٩٩٩.

ترجم للعديد من العفكرين والكتاب جائه دريدا، جوليا كريستيفا، عبد الكبير الخدايدي، ريجيس دويريه

المبوت والرغبية

May Dest Sing I

عند جورج باطاي



عمـــر مهيبــل *

كات الموت بنفسه مدعوا للحفك، لأن عري الماخور يستدعي سكيت الجزار..

ية ساحة فكرية متحركة تزخر بالبدعين والفلاسفة والمفكرين الكبار، من برجسون NERGSON الى جانكيليفيتش FOUCAULT ومن سارتر PARTER الى مير لوبونتي MMERLEAU PONTY من ليفي ستروس LEVIS-STRAUSS الى فوكو FOUCAULT الله فوكو AMERLEAU PONTY ومن سازوسية، فقد تعاور مع الهيجيليين M1. تمكن جورج باطاي من ان يرسم طريقا متميزا ضمن الخارطة الابداعية الفرنسية، فقد تعاور مع الهيجيليين وبخاصة مع استاذه الكسنسة التطبيقية للدراسات (PAE) حيث اعجب به أشد الاعجاب.

> ويدو ذلك جليا في المراسلات التي جرت بيفهما، ومن خلال التقديم الذي كتبه كرجيف لطبعة الاعمال الكاملة لجورج باطاي، وعلى الرغم من الاختلاف العبدتي بينهما بتأكيد كرجيف على أن العقل هو المحرك المحروي لكن فاعلية انسانية وتأكيد باطاي على دور غريزة الايروس في رسم الفطوط الاساسية الشفصية الكائن الإنساني في تجلياتها المنطقة، إلا أن حوارا متميزا قام بينهما كانت سعته الأهم الاحترام والاعتراف المتبارك بالاضافة الى الهيجيليين تعاور باطاي مع الوجودين وعلى رأسهم جان بول سارتر لكند حوال يظهر طبهمة الملاقة المتوثرة التي كانت سائدة بينهما السنين طويلة لإسباب لم تكن فلسفة دائما، إذ كان لدزلجهما الشخصي وصراعهما على ريادة

الساحة الثقافية الفرنسية في اربعينات وهمسينات القرن الماشي دور في ذلك. والحقيقة أن سارتر كان سباقا الى هذه الشهرة فعندما أصدر باطاي كتابه الهام «التجربة الباطنية» سنة ۱۹۶۷ كان اسم سارتر يذكر بوصفه أحد أهم محركي الفعل القلطفي الفرنسي في تلك المرحلة، مع ذلك فقد كان رده حول الكتاب عنيقا لا مجاملة فيه وهذا شأن سارتر مع كل الوافدين الجدد الذين كان يخشى على مكانته منهم: فوكو لاكان ١١٥٥١٠ بالمؤدين ميوليس ميوليوبيتي.

أكاديمي من الجزائر.

أن القاء بينهما لا يتجارز الشكل. فالمضمون بقي سجالا بينهما وإن لم يعتد لفترة طويلة بسبب وفاة باطاي في بداية الستينات كتابه الأهم «كتابات عثماً» الذي نشر في سنة ١٩٦٦ أي بعد وفاة باطاي على إن علاقات باطاي لم تقتصر على مولاء، بال كانت تربيله مساقات مقينة بشخصيات متناقضة لعيانا، فمن كانت تربيله مساقات مقينة بشخصيات متناقضة لعيانا، فمن الاندجرافي «مارسيل موس» «MAUSS الى الفيلسوف (هيبجر) الاندجرافي «مارسيل موس» «MAUSS الى الفيلسوف (هيبجر) معشال ليريس» (1988) في وهم نسج شبكة من العلاقات ماتندا فلنة شخصيات واضحة في مشروعه الابداعي الذي نفب ولم يكمل لمساته الاخيرة، بالإضافة الى ترحاله الدائم داخل فرنسا- وشارجها احيانا-.

إن تجربة جورج باطاي الإبداعية كانت فريدة رغنية بل ومملة المهنانة على ومملة المهنانة على ومملة المهنانة والموت في أجواء جدلية رائمة قل نظيرها في الفكر الفرنسي المعاصر مع انها تحد لهما تلامسات مع اجواء المركبين دوهماك وموريس بلانشو (ABROPOR) هر ارتبر (ABROPOR) والتروي (ABROPOR)

جدل الذاتي- الموضوعي

ان المتأمل في كتب جورج باطاي الاساسية «دموع ايروس»
والتجرية البناطنية، وبالسيدة ادواردا، يقف مشدوما حول
طبيعة المدود بين ما هو ذاتي وما هر موضوعي (بمعنى هارج
الذات) في كتاباته، فما أن تعلمان برمة الى اتفها عبارة عن وصف
لتجريته الثانية أو الشخصية في هذه الانقطاة او ثلك حتى تقاجأ
بانقلابه عليه ويخروجه من منطق السرد الذاتي الى التحليل
المؤضوعي سواه تعلق ذلك بالموت أو بالرغية أو بالحدود أو
الشخوجه، كما يحلو لم تسميقها، كل هذا يتم ضمن أجواء تعيدك
مرة الى عبق فن المحقق الشرقي وصرة الى وافعيجة الغرب
وجنسائية، حتى أن القاديل يتمزد عليه وضع حدود منهجية
واضحة بين الاسقاط والتعليل بين الرد والنقد وهذا في حد ذاته
سر من أسار باطائي التي قال بصدده في احدى مقابلاته بانه
يحتفظ بها لنفسه

جدل الرغبة والموت

«المفارقة الظاهرية» الثنانية التي تشد انتباهنا بقوة عند تأملنا كتابات ساطاي هي ذلك التداخل الرهيب بين مفهرمين متناقضين هما. الرغبة والموت، فالرغبة في ادبيات التطيل

النفسى ما هي الاتجل من تجليات سياق اشمل وهو غريزة «الايروس» أو الحب ومن ثم تكون هذه الغريزة التي تعبر عن حيوية الكاثن الانساني واندفاعه غريزة الامل والحياة والتجدد، في الوقت الذي تتموقع فيه غريزة الموت التي تسمى ثناتوس THANATOS في الجهة المتناقضة يوصفها تعبيرا عن العدمية والسوداوية، لكن باطاي هو رجل المستحيل، بل المستحيلات، كما يصفه صديقه الحميم ميشيل ليريس في مقال شهير له بعد وفاته، اذ يرى انه بعد ان كان الرجل المستحيل المفتون بما كان يتيسر له اكتشافه من الامور الاكثر استعصاء على القبول ها هو يوسع رؤيته (انطلاقا من فكرته القديمة بتجاوز لا يقولها طفل وهو يضرب الأرض بقدميه) ولانه يعرف أن الإنسان لا يكون إنسان كامل الإنسانية إلا إذا بحث عن أبعاده خارج أي مقياس فائه جعل من نفسه انسان المستحيل المتعطش إلى بلوغ النقطة التي يختلط حينها الرفيع بالمبتذل، وأين تلغى المسافة بين الكل واللاشيء كما في الدوار الديونيزوسي(١) فما هو هذا المستحيل الذي تحول هو نفسه الى مستجيل؟ وما هي أجواء هذا المستحيل؟ ان المستحيل الذي يرمز اليه هذا مهشيل ليريس هو ذلك المستحيل الذي يحيل في المقام الأول الى أجواء المؤلف الفاحش الذي يعد بمثابة الاستمرارية الطبيعية لأدب الفاحشة كما تطور في الغرب وبخاصة على يد موطنه ذائع الصيت، غريب الاطوار المركيز دوصاد MARQUISE DE SADE وكذلك ايضا المستحيل الذي ينقلنا بعنف الى اجواء نيتشه السوداوية المنفتحة على كل ما يحيل الى العدمية والانسلاخ من المعيوش للقوص في عوالم زرادشت التي يتحول فيها الفكر والفلسفة الى تعاليم، بل الى اناشيد، يتحتم على من يسعى الى الحقيقة الى حفظها ليحطم ذاته بذاته على وقع موسيقاها السمرية، لقد اكتشف باطاي نيتشه في سن مبكرة الأمر الذي كان له اكبر الاثر في تشكيل نظرته الى المقدس، ونقده لنظرة المسيحية اليه انطلاقا مما ورد في كتابه «جنيالوجيا الاخلاق» الذي وجه فيه نيتشه نقدا لاذعا للأخلاق المسيحية المستندة الى مفهوم فضفاض عن المقدس وعن الالوهية ايضاء ذلك ان انتهاك حدود المقدس لا يعنى استقالة الذات او اذعانها لسلطة غير المقدس، بل يعنى انعتاقها وطريقها الأقرب الى السيادة الحقة على مصيرها، مصير يجد له تداخلات غير منظمة. مع مصير الكائن عند هيدجر الذي لا يتحقق بشكل أميل إلا في عدمه، وهذا يدخل هيدجر طرفا فاعلا في المعادلة القائمة · باطای فی طرف ونیتشه کطرف اقصی فتصیر: باطای -

هندر -- نيتشه بحيث يتحول هيدجر الى حد اوسط ينظم طرفي هذه المعادلة الحدية ويمنعها من الانفجار، ومم انغماس هميج في تطيلاته الانطولوجية حول الكينونة ودعامتها الاساسية الكائن او بالأحرى الكائن- هذا (الدازين) يتوجه باطاي-مقتفيا في ذلك اثر نيتشه- الى تحليل مفهوم ارادة القوة بوصفها مجاوزة الذات لذاتها بمعنى من المعانى، ومن حيث أن أرادة القوة هي تأسيس كل ما هو معرفة ضد السلطة، كل سلطة، بما فيها المقدس بما أنه سلطة، وفي اللحظة ذاتها التي يقوم فيها باطاي بموضعة المقدس ضمن أفقه غير المؤله يتجه في الوقت ذاته الى البحث عن الذاتية المتفردة المنتهكة لذاتها في تجربة الايروس، وتدنيس المقدس هو بلا ريب أنموذج «الانتهاك» الا أن المفارقة هنا أنه لم يبق في الحداثة - وهي حلقة مهمة في تطور الانسانية - ما ينتهك، لذا يلجأ باطاي الى بلورة صلة داخلية بين الأفق الذي تحمله التجرية الحنسية والاسقاطات المنبثقة عن هذه التجربة، وهذا كما يقول فوكو «لا لأنها مضامين جديدة لحركات سعيقة القدم، بل لأنها تجيز التدنيس دون موضوع تدنيس خاو منطوعلي نفسه لا تتوجه أدواته إلا الى ذاتها. (٢)

ان تحليلات باطاي حول الحداثة تعليلات شاقة ومعقدة، ان لم نقل متناقضة، فهو وإن كان يعترف كبقية المثقفين «الثوريين» الفرنسيين والغربيين اجمالا بمزايا الحداثة وأهممتها في اعادة بذاء النسيج الاجتماعي للغرب انطلاقا من تصورات عقلية نقدية صارمة مكتفية بذاتها ولا تسمح لعناصر أخرى (ايديولوجية-، ينية - ميتافيزيقية) بدخول ساحتها، فإن تشخيمه لهذه الحداثة ولكيفية انبنائها وتطويرها يختلف عنهم اختلافا بيناء اذيري أن تحليل مفهوم الرغبة لابد وأن يحيلنا إلى تحليل مفهوم العداثة اذانه، وإن لم يكن مهجثا حديدا، الا إن طريقة طرحه تمت بكل تشويق واثارة في المرحلة الحديثة، ومن هنا جاء التلازم بين المفهومين ينطلق باطاي في تحديده لمفهوم الحداثة من نقطة انطلاق أولانية وهي اعادة تثمين العناصر الاجتماعية المؤثرة في التفاعلات الاجتماعية المختلفة وبخاصة عنصرين أثنين همة التنافر والتجانس بالاستناد الي خلفية نظرية مؤداها أن إشكالية المداثة برمتها أنما هي مناقشة لهذه المسألة، ذلك أن الحداثة بالنسبة لباطاي تبدو وكأنها مضغوطة داخل تاريخ للعقل يبدو بدوره وكأنه مجرد مسرح تتجابه فيه بضراوة قوى السيادة وقوى العمل وتاريخ عقل ينطلق من البدايات القديمة للمجتمع المقدس لينتهي في عالم الاقتصاد الآلي، بل المتطرف

في أليته (؟)، ومن انفصال العناصر المتنافرة عن العناصر المتنافرة عن العناصر المتوانسة يعاد تشكيل الافق المعرفي الاجتماعي الحدي باقامة لترازن جديد بين العام والخاص، بين السارة الاجتماعية التي تقرض بالضرية نوعا من الضبط الجماعي وبين الحرية القردية تقرض ما يقمعها ريكتمها وهذا في حد ذلك، وفض للطفلة اللتي أسكت بخناق الحبية الفرية في كل مظاهرها حتى أن هروكهامير، ومن منطقه النفدية المنافرية أن كل مظاهرها حتى أن هروكهامير، الا مظهر من مظاهر العقلانية المائية في القرب، أي المقانلة التي أدت الى اللاطفئة، وفي هذا المحتى يقيل: «في الفاشية التي أدت الى اللاطفئة، وفي هذا المحتى يقيل: «في الفاشية الحديثة يبيا صارت تمتقل الطبيعة دولك باستيعاب قوي المائسة التدرياء لهناها الطحية، فيها هذا الطبيعة ذهناه ها المحتى المستيعات في المائسة التدرياء المحتى المحتى المحتى المستيعات في المائسة التدرياء المحتى المحتى المستيعات في المائسة المحتى المحتى المستيعات في المائسة التدرياء المحتملة في هذه الطبيعة ضمن نظامها الخاص (٤)

لقد كانت كتابات باطاى بمثابة طقوس معقدة وقاسية تستعيد بشعائرية مملة تصف أبق بقائق التجرية الباطنية للانسان الكفيلة وحدها بابراز التخوم والحدود المتموقعة داخلها، وهذا ما جعله يكتشف هذه القساوة في سن مبكرة من خلال محاولة الانتحار التي أقدم عليها بغية تذوق «طعم» الموت تدريجيا بما أنه لا مناص منه في النهاية وفي النهاية، وقبل ذلك في البراية لا يبقى لنا من وسيلة لتقمص هذه القساوة سوى الكتابة، صحيح انها لا تكشف كل اسرار الكائن لكنها تبقى الوسيلة الانجع لاختراق مكنوناته الباطنية الدفهنة، ولاظهار الحسد الميت والجسد الحاري بالمرة لتصوير عنف الموت والارتواء الجنسى وكلاهما تعبير عن الافراط أو شكل من أشكال التطرف الشعائري بوصفه تعبيرا عن انتهاك الحرود الموضوعية في التفريد، فازدراء الوجودات المتفردة كانت من بين المعايير الأقدم التي استعين بها لمحاربة الحيوية المفرطة والحدمن اندفاع المتعة التي تضمن امتلاء الحياة واستمرار وجودها وهذا ما يعبر عنه باطاي بقوله: «اذا ما رأينا في المحرمات الاساسية، الرفض الذي يضع الكائن في مواجهة الطبيعة بحيث ينظر إليها على أنها نوع مفرط من الطاقات الحية وعريدة الافناء، فانه لن يظل بإمكاننا التمييز بين الموت والجنسانية، فالجنسانية والموت ما هما إلا لحظتان حادثتان لعبد تحتفل فيه الطبيعة مع الكثرة التي لا تستنفذ للكائنات «المفردة» فكل منها يحمل معنى الهدر اللامحدود حيث تعمل هذه الطبيعة ضد ديمومة الرغبة الخاصة بكل كائن (٥)

على أن بأطاي، وفي مستوى متقدم من التحليل، يسعى إلى بلورة مقاربة جديدة مؤداها ان الاسس المعيارية للحياة الاجتماعية تظل مستعصية على الفهم اذا اقتصرنا في تفسيرها على تحليل مفهوم الفاعلية او النشاط الاجتماعي كنقطة انطلاق أولانية لمعرفتها، ويمعنى آخر اذا ما بقينا ضمن منظور وظيفي بحت، بيان ذلك انه يستحيل تبيان المصدر الذي تستمد منه المحرمات مثلا قوة الزامها وميكانيزمات عملها، وكيفية انتقائها للمعابير وترتيبها. وقد كان «دوركهايم» (DURKHEIM) سباقا في الاشارة الى ان مصداقية المعيار- أي المعيار الاجماعي- وأهميته لا يمكن التأكد منهما او اسنادهما تجريبيا الى العقوبات التي تؤدي إليها المحرمات من خلال مواصفات خارجية، أو بالاستناد الى مؤثرات غير بنيوية وهذا اعتقاد منه بان قوة الزام المعايير انما تصدر بشكل أساسي عن سلطة مرجع مقدس لا نستطيع تلمسه والاقتراب منه الا شعوريا، مثل الشعور بالخوف او الرهبة او الشعور بالسعادة والقرح، هذه الاحاسيس المختلفة عند دوركهايم تتحول عند باطاي الى تثمين للتجربة الفنية الباطنية التي يسعى الى اخراجها جماليا في مختلف مؤلفاته، فالفن يؤسس نسبة المعايير بل ويعمل على انتهاكها في تجرية المحرم والتجربة الفنية عنده تتأسس في انتهاك المقدس حيث تتباخل مشاعر متناقضة— متباخلة، مشاعر القلق والنفور والهلم والسعادة الديونيزوسية فالمعيار ومن ثم القانون لم يوجد الا لينتهك فهناك علاقة أبدية بينهما وهي «الانتهاك» ذلك ان التجربة الجنسانية الداخلية عند باطاى تتطلب من صاحبها حساسية للقلق المؤسس للمحرم ليست اقل شأنا من الرغبة التي تؤدى الى مخالفته، هذه الحساسية الدينية التي تربط بشكل وثيق ودائم بين الرغبة والهلم، بين اللغة الشديدة وبين القلق(٦) ولا يقف بناطاي عند هذا المستوى من تعليله لعملية انتهاك المقدس، بل انه ينتقل من المجال الديني الى المجال الاخلاقي ليضا على خلفية ترابط المجالين وتداخلهما تداخلا يفصل العدود بينهما أحيانا، فقد انتقل الى نقد الأخلاق ذات التوجه «الفيبيري» الذي يبحث في انتشار الدين- بدءا من الطقوس الوثنية القديمة الي الاديان السماوية، من التوجيد اليهودي حتى البروتستانتية-بوصفه تطيبا مهما في درب العقلنة الاخلاقية وما «لوثر» و«كالفين» إلا مثال حي على كيفية اكتساب التعاليم والمقولات الدينية لشكل أخلاقي من تميزه مسحة عقلية واضحة.

الدينية لشكل أخلاقي مرن تميزه مسحة عقلية واضحة. لقد ركزنا في الفقرات السابقة على رسم الصورة الخارجية لشكل

الكتابة «الايروسية» عند جورج باطاي، ويموقعها داخل محيطها الثقافي والاجتماعي الذي انتجت داخله، لذا سنصاول الأن الغوص في البنية الداخلية للايروسية او لمفهوم الرغبة كما بلوره في كتبه المختلفة ويخاصة في «التجربة الباطنية» و «الايروسية» او الشبقية و «السيدة ادوردا» و «دموع ايروس» وقد لا نجد كمدخل لهذه المقاربة -- الحسن من تلك الصورة -- الاشكالية لامرأة عارية الجسد مغطاة الرأس بقناع من الجلد- بايحاء من الانثرويولوجي «سيبروك» (Seabrook) والتي تظهر مدى التداخل الموجود بين البحث الميداني الانثروبولوجي الذي يفترض فيه الحد الأدنى من التفسير والموضوعية، وبين التجربة الايروسية كتجربة شخصية محكومة بظروفها واشخاصها، هذا التداخل يصبح «صلة سرية» بين البعدين، فالصورة- الإشكال تقلب العلاقة العادية في الايروسية كما يرى باطاي، فالجسد عادة مفعلي بالثياب والرأس هو العاري، وعندما تنقلب الصورة تتحول المرأة مكمن الرغبة الفطرية الى صيرورة طبيعية وحيوانية، ذلك ان الرأس المغطى يفضى إلى العلاقة المميزة في سحر المرأة بحيث تصير جزءا من الطبيعة بقوانينها العمياء التي لا روح فيها ولا شخصية.(٧)

ان تداخل البعيام منع الغاص او تداخل الانثروب ولوجي مع الايروسي في عملية تحليلنا لمفهوم الرغبة ليس معناه إيحاء تعجيزيا اضافيا بإفلات هذه المسألة من أي تحليل او دراسة ولكنه اقرار ضمني بتعقدها وتشابكها بحيث لا تفهم الا هكذا في هذا الاطار العلائقي المتشابك، ولعل المشهد الذي يقدمه لنا باطاي في «السيدة ادوردا» يختصر بجمالية فائقة هذه العلاقة المتشابكة، هذا المشهد يصور رجلا وامرأة وقد التحما بجسديهما بعنف حيواني داخل سيارة قرب المحطة في جو يلفه الظلام والصقيع وفي ركن منزو جلس احدهم يراقب في اندهاش مسرحية الظلال والحمى والاجساد المرتعشة بباتقان، إنه يبحث في هذا المشهد عن النفاذ الى سر هذه التراجيديا الانسانية التي يرى فيها غيره مجرد مشهد جنسى مثير، ويجول ببصره ما بين الحركات المثيرة ويخترق به القناع الفاجع للذة وقد لمع ما يستعصى على النظر، لمح جرحا غائرا هو جرح الكينونة وقد اخترقه بخنجره فاتحا امامه منفذا مباشرا على العدم ليستقر هناك، أن هذا المشهد في الواقع هو موضوع اشكلة من مواقع شتى، اذ بالاضافة الى الاشكلة سالفة الذكر والمتحورة حول علاقة الذاتي بالموضوعي الخارجي أي موقع الرغبة كمعطى

زاتى داخل محيطها الاجتماعي وكيف ينظر اليها هي أيضا، مناك أشكلة هامة أخرى هي علاقة الرغبة كتجل وجودي بالموت، وهذا ما حاول أن يصوره في قصة «السيدة أدوردا» من خلال أسطورة الأجساد المتحابة والذوات المعطباءة حتى التلاشي، فهناك موت في الحب والعطاء، وهناك «حب» ن ستالجي في رغبة الأندثار والموت، فالجسمان المتعانقان في المشهد يعيشان موتهما. فالعشق هو الموت المرسوم في النظرة العابرة لتلك المرأة حين تستلقي اللذة في فتور هي تضاجع العقل المتأنى للعدم، لكن الشاهد المندهش امام مشهد العشق ما يلبث أن يستعيد وعيه بالشر الكامن فيما يجرى امامه ويدخل طرفا في المعادلة بقوله، «في تلك اللحظة كنت أعلم انه عائد من المستحيل ورأيتها مستقرة في أعماق ذاتها، جامدة جمود الخائر المتعب، رأيت الحب جثة مدفونة في مقلتيها يعلوهما برد وصقيم كبرد الصباح، ويقصحان عن شفافية تكشف لى حضور الموث، فالكل كان نسيجا متداخلا في هذه النظرة: الأجساد العارية، ارتحاشة الألم الذي يخترقني، وذكرى الرضاب المتدفق من الشفاء، فقد كانت كل العناصر متضافرة ومتأزرة فيما بينها لتشرف وتتدهرج تدهرجا أعمى نحو العدم (٨) ومع كثرة الاسئلة والتداخلات والتناقضات احيانا هناك حقيقة أساسية وهي أن الموت يقيم في قلب الحياة – أو هو ضرب من ضروب الوجود بتعبير هيدجر- ويكون اكثر تجليا كلما حصلت تلك اللحظات الفريدة التي تتيحها تجربة الحب والعشق.

لله أحس باطاي وبغربانية مطلقة، أهمية هذه الحقيقة الوحيدة والقاسية التي هي الموت، والتي تتضعن حقيقة أقصى وهي أن اللغة العادية تقف عاجزة عن إعطاء أي تفسيرات او مدلولات خولها لذا نجده قد سخر، ولفترة طويلة من حياته العملية، جهودا مشنية لتصييسنا بهذه القبرية— تجرية الموت ولو بطريقة البخر، عاجزة على إيصالها وأدائها إن الموت بالنسبة لباطاي بو والرغبة أيضا بها انها وجهان لعملة وامدة – بلا شكل ويلا لون في الانتشاء وفي التعذيب، لكنه مع ذلك يحترز من أن يصنف في الانتشاء وفي التعذيب، لكنه مع ذلك يحترز من أن يصنف الوجوديون خاصة أن علاقته مع سارتر لم تكن على ما يرام الخلاسفة الوجوديون خاصة أن علاقته مع سارتر لم تكن على ما يرام والخواسل وإنسا هي تجرية تشاس على الصدور القصوى الله والخواسل وإنسا هي تجرية تشاس على الصدور القصوى ال

التخوم، تجربة تختلط فيها السبل وتنعدم فيها الفواصل بين الموت والحياة، بين المتعة والشقاء، كما أن تجربة الموت لا ثختبر الا عبر طرق قصوى وقاسية قساوة الموت، وهي تختصر في طريقين اساسيين. طريق الانتشاء وطريق اللذة المعبرين في الأصل عن ظاهرة واحدة لها وجهان: اللامحدودية والمطلقية، طريقة الانتشاء ويتبعها المتصوفة، في حين أن طريقة اللذة يتبعها العشاق. ويعيدا عن الهدف النهائي الذي تسعى اليه كل تجريبة منفردة، فان ما يغرى باجراء هذه المقارنة النسبية بينهما هوان كلتا التجربتين تبتغى التلاشي والاضمحلال للوصول الى المبتغى، وتنزعان نزوعا قويا الى تدليل التخوم القائمة بين المحدود والبلامحدود، بين المتعين والبلامتعين وبالمرة بين الممكن واللامستحيل حتى تصل في النهاية الى ذلك التناقض الصارخ الذي تصبح فيه الذات والموضوع شيئا واحداء فالحياة تحيل الى الموت والموت بدوره يحيل الى الحياة وهكذا، اذ لا مكان هذا إطلاقا «للبينية» ان التجلي الأكبر هو «الوحدانية» او «الطولية»، هذا الاندفاع التوحيدي بتم عبر ما يسميه باطاي «العنف الداخلي» الذي يفسره بانه نزوع كينونة نحو الغروج عن ذاتها وكأنها تطرد ذاتها من مكان تواجد ذاتها لترقب اندشارها وهي تشهاوي في غياهب العدم(٩) على ان باطاي، وعلى الرغم من المقاربة بين التجربتين والمماثلة، بينهما، الا انه يميل في النهاية الى تبنى تجربة العشق واللذة على حساب التجرية الصوفية، فتجربة العشق في منظوره اكثر أصالة وتعبيرا عن حقيقة الكائن الباطنية، في حين يرى ان تجربة الصوفية ما هي في النهاية الا التعبير الأمثل عن المنزع الديني واللاهوتي للكائن، حتى ان تجربة الفراغ التي تدعيها هذه الطريقة بادعائها الطول في الذات الإلهية والالتحام بها والشواصل معها ما هي إلا تجربة مفتعلة يعرف مدعيها صيرورتها بشكل مسبق عكس ذلك نجد أن تجربة العشق أو الحب تجرية واقعية بكل بساطة، وتجربة نستطيع ملاحظتها والتأكد منها ميدانيا وبالطريقة التي نريدها، ذلك أن شخومها هم فعلا موجودون أمامنا من لحم ودم وعظم يخوضون تجربتهم بكل رغبة حية مادية ملموسة تبدو أثارها للعيان عبر عنفها القاتل الماثل أمامنا كحقيقة لا تحتمل فهي، أي تجربة العشق، تقيم علاقة مضاعفة مع الموت علاقة داخلية عنوانها صوت الذات التي تخوض التجربة وعلاقة خارجية عنوانها موت الآخر او الفريق المشارك في التجربة ومن اتحاد الشريكين يحدث انهيار

الوعى وتبدأ لحظة الموت

ان تجربة العشق أو الحب كما يصورها باطاى في قصة «السيدة ادوردا» من خلال التحام الرجل والمرأة في المشهد السابق إنما تفصح عن تلك اللحظة الحاسمة التي يعانق فيها الوعى المستحيل، والتي لا يمكن لأي لغة أن تستوعبها او ان تعبر عنها تعبيرا دلاليا واضحا، إنها لحظة «الاستشراق الكلى» التي لا يمكن لأى لغز أو طلسم أن يصمد أمام أريجها ولمعان بريقها، لحظة تعود بالانسان الى منابعه الفطرية الأولى بحدودها، وأطرافها الأمر الذي يقوده حتما الى وعى جوهره التراجيدي بكل متناقضاته التي تسكنه والتي لا سبيل الى الشفاء منها إلا سبيل الموت. ومع أن سبيل الموت قد لا يوفر الشفاء الأمثل إلا أنه يقدم العزاء السلس للباحث عن الانشطار والتلاشي. ثم إن تجرية العشق لا تخضع لمقاييس العقل والاستدلال المنطقى وإنما تخضع لمقياس الفطرية والتلقائية هتى لا نقول الغريزة بتعبير «فرويد»، كما أن منهجية الكشف عنها تتجاوز المنهجية الاستقرائية القياسية لتغومن الى أبعد حدود الكشف والاستبطان والتجذر، وهذا ما يعبر عنه باطاي بقوله: «إن النزوع الجنسي إذا تحكم بالمرء يفعته رغبة ملحة نحو الموت والافتتان به، إذ ما إن يبلغ المرء هذه المرحلة القصوى حتى يسير راغبا في التلاشي مندفعا نحو الموت لا يبتغي إلا الاندثار والاضمحلال، أي التوحد لمماوزة وضعية الانقسام والتناقض والانشطار التى فرضتها عليه الحياة، وهذا ما يفسر لماذا تبقى تلك الطاقات الغريزية المتوحشة في حالة توثب مستمر تتحين الفرص لتنطلق من عقالها.(١٠) بمعنى آخر إن تجربة اللذة والعنس تساعدان الإنسان على استعادة آلامه القديمة القابعة في أعماقه السحيقة فتستيقظ غرائزه التي طمرها الكبت عبر الحقب الثاريخية المتعاقبة وتستعيد نشاطها وحيويتها من هنا وجب العمل على تعطيم كبل أنبواع الاغتراب والضغوطات التي شكلت ذواتنا التاريخية وصاغتها ضمن قوالب نسقية جاهزة، وعليه فلنخل المجال للعنف حتى يتدفق سيله الجارف بكل حرية، فطاقته هي الطاقة الوحيدة القادرة على تكسير الحواجز والسدود مكانيا وإبطال كل النواميس العقلية والخلقية معرفيا، وفي معركته من اجل ان تستعيد الذات «اللذية» كل عنفوانها وصخبها وإندفاعها، ومن ان تدفع بالوعى الى مناطق الفوضى التي ينتفي وجوده عند تخومها يتوصل باطاي الى نتيجة مفصلية مفادها ان تجرية العشق او الجنس تجربة انطولوجية في أساسها فعيرها

فقط يتقولب وعي الإنسان حسيا وماديا بالحدود التي تتحكم بذاته ومحيطه، وعبرها أيضا ينفذ الى حالة من التوحد مع ذلته، توحد مؤقت يشهه ذلك التوحد الذي يحققه الفناء بالموت

هذا وإن كان يأخذ لبحادا شبه متداخلة مع نظرة المركز ووصاد " للمتعة والجنس والموت، إلا أنهما يفترقان في المسار النهائي الذي تسلك كل تجرية، إذ يرى باطاي أن نظرة دوصاد الى الجنس المحقق نظرة سطحية أن لم نقط غريبة أو غير طبيعية، والمحقق نظرة سطحية أن لم نقط غريبة أو غير طبيعية، وقد وصده وأن تعددت مواقع تواجدها، ترزح تحد التعذيب، وتقدم على الانتحار بنوع من اللذة الصوفية قلائها تختصر في موتها.

وهذا يؤدى الى القول أيضا بأنه ينفى الحياة بالموت فيبقى التناقض ماثلا بينهما ويأنه ينقض في النهاية الناموس الذي يتحكم بصيرورة التجربة الجنسية برمتها، كل هذا يؤدي بجورج باطاي الى رفض نظرة دوصاد هذه انطلاقا من أن تجربة الحب (والعشق والجنس) وإن كانت تضع الموت ضمن أفقها، فإنها لا تدركه فالموت بالنسية لباطائ- وعلى عكس دوصاد- هو دائما نوع من الاختيار لمحدودية الكائن ووعى بجوهره ومجاوزة لانفصامه بحيث يصبح رائد الحياة وبموجبها ينير سبل الفعل الانساني دون أن يصبح مثلا أعلى للحياة وهنا مكمن المفارقة الأصلية في طبيعة هذه العلاقة التكاملية المتوترة بين الموت والحياة، والموت في الأخير ما هو إلا هذا اللاشيء الذي ينخر جوهر الوجود ليدفع بالحياة لكي تفرغ محتواها والطاقات المختزنة في صطبها في آفاق أرهب أي انه يدفعها دفعا إلى الحركية والفعل بدل الانفعال كما هو الحال عند المركيز دوصاد ويخلص باطاي ويخاصة في كتابه «دموع ايروس» إلى أن تجربة الموت والعشق تقدمان لنا كميتين متعادلتين من اللذة مع فارق طفيف لا يكتشفه إلا المتأنى المطلع فتجربة العشق الجنسية تجربة تتولد فيها اللذة من كون هذه الأخيرة مشارفة على تخوم الموت، ولكنها مشارفة أقرب إلى الحلم أو الخيال منها إلى الواقعية في حين أن تجربة التعذيب°° تلتحم فعليا وواقعيا مع الموت مجسدا، فتجرية العشق أو الحب يمكن تكرارها وإن اختلفت الظروف والمظاهر لكن تجربة الموت فريدة لا تتكرر، تجربة ميزتها الاساسية التفرد والحدية.

إن الغوص في عوالم باطاي الرهبية والمستحيلة غير مضمون النتائج، فهو ملىء بالرموز والايحاءات، وملىء بالمطبات والمناطق المظلمة المنفتحة على كل الاحتمالات وهذا ما آخر في

اعتقادنا الاهتمام بانتاجه الغزير- حتى في موطنه فرنسا- الى ريارة السبعينات، بل لنقل بداية الثمانينات.

حيث بدا الاهتمام المتزايد° به خاصة وإن مسألة الحنس او المنسانية في الغرب صارت تحتل موقعا استراتيجيا في فكر تلك المرحلة وهو ما ساعد في اعتقادنا على العودة الى الأصول لاستكشاف تحليلاتها ومنظومة تفكيرها المعورية، بالإضافة الى أن جورج باطاى ينفرد- على الأقل في نظرنا- بخاصية هامة وهي انه استطاع أن يجعل من موضوع اللذة والرغبة موضوعا فلسفيا شائكا من خلال ربطه بموضوع شاتك آخر وهو مرضوع الموت، وهذا بعيد عن الاسقاطات الحسية التي قد يغري بها الموضوع، وقد يعود سبب ذلك الى مسألتين أساسيتين: الأولى وتتمثل في أن تكوين باطاي بالأساس تكوين فلسفى نظرى ورثه من خلال مجالسته للكتب عبر سنين طويلة في المكتبات التي كان يشتغل بها، والثانية تعود إلى تأثر باطاى بالسوريالية كمذهب فنى له طريقته ومسلكه في التعبير عن قضايا الإنسان المعقدة، وعلى العموم نستطيع القول إن أهم ما نستخلصه من تجربة باطاي هي أنها مغامرة تغرى بالقراءة وهذا في حد ذاته أمر هاه.

مصادر ومراجع

Michel Lerris: de Bataille i impossible a' i impossible Document, in critique, hommage a Georges Bataille, NO 195- 196, 1963, P693.

Michel Foucault: Preface a. la transgression, in critique No 195-196 1963, P733. -Y
 Jurgen Habermas: Le descours philosophigue de la modernite: douze --Y

conferences, traduit de l'allemand par Christian bouchindhomme et Rainer Rochl itz. Editions Gallimard, Paris 1988, P254.

- Max. Horkheiner: leclipse de la raison traduction francaise d'après - ‡
Ledition Americaine (Eolipse of reason, New York, 1947) par Jacques

Debouziz, editions payort paris 1974, 1957

- G. Bataille l'erotisme, editions de Minuri, Pans, 1975. Res UGE

in Ouevres comletes, tomex 1967, P64. Ast-

M. Leins. Caput Mortum ou la femme de l'alchimiste, fn, documents
 Mo8< 1930, Repns, în les cahiers du double, NO01 Paris, 1977.

G. Betaffe. Mademe Edouarda, editions J.J Pouvert Paris 1958 — A P. P.70-71

G. Bataille: Ouevres completes, editions Galtimard Paris 1970

— 1

(Voir l'experience interieure introduction).

- G. Bataillo: Jes larmes d'eros, editions JJ pouvert, Paris, 1961 P16. - ١٠ التراجيع

جورج باطاي/ JEORGES BATAILLE ولد الفيلسوف جورج باطاي

عام ۱۸۹۷ في بيوم (يوي دي دوم) (PVY OE DOMG) وتوفي في باريس عام ۱۹۹۲ مثاثرا بأعراض مرض السل. وهو من اهم الشار الشاه الفرنسيين المحاصورين، ومم أن المتماء التحات كانت متعددة حيث ترزعت بين النقد والشعر والصحافة، وبين عام النقس وعام الاجتماع و فلسفة البحال والموسيقي، الا أن مجال شهرته الاكبر هو دراسته و تطليا لمفهوم الرغبة حيث يلقب بغياسوف الرغبة عن جدارة الا يتمنز عن بعض الفلاسفة الاين بحثوا الموضوع مثل ارتو AARTAUD ويلانشو BLANCHOT هو وحتى المركيز دوصاد، ADESIOES هو

ترك باطاي موروثا كتابيا كبيرا، فقد كان غزير الانتاج على الرغم من أنه كان يقول بانه يكتب بيد ميثة، من أهم كنيه:
«تاريخ العين» (۱۳۵۳) (۱۳۵۱) (۱۳۵۲) (۱۳۵۳) (۱۳۵) (۱۳۵۳) (۱۳۵۳) (۱۳۵۳) (۱۳۵۳) (۱۳۵۳) (۱۳۵۳) (۱۳۵۳) (۱۳۵۳) (۱۳۵) (۱۳۵۳) (۱۳۵) (۱۳۵۳) (۱۳۵) (۱۳۵۳) (۱۳۵) (

Mediel Sunya Gorges batawas La mort a Touwen Librame Seganer Poess 1872 عند الرومان إلى المشهور 1000/7508 عند الرومان إلى مشهور عند الاغريق القدامى وهو إلى الكرمة والضم ويرمز الى النشوة والفرح والمفحمارة وكل صا يحيل الى اللذة في أقصى مداها وعكس تصاء لند الاله البراوين All POLION اله المككة.

استخدام كلمة المتصوفة أو «الصوفية» استخدام رمزي لا أكثر يرمي الى
 تثمين طريقة بحثهم عن الهفين المحرفي والأيمان بعيدا عما يقدمه لنا
 الواقع من ظواهر عارضة

كتاب المركيز دوصاد الأهم في هذا المجال هو: «جوستين او مصائب
 الفصلية: Usine ou les malheurs de la VERTU

«» في كتاب «دموع أبروس» يصور لنا بناطاي مشهدا لرجل صيني يالاقي حتفه على يد جالاد يعنبه إلا أن ملامح الرجل، وعلى عكس ما هو متوقع لا تظهر أي اكتراث بذلك.

 انظر في هذا التصدد العدد الخاص بجورج باطاي من «المجلة الديدة», Maoazine Literaire: Georges Bataile, No243 min 1967.

تصيدة النثر:

في العال سيدعيل و يبيسكا هاكالاها)

عز الدين المناصرة *

* أنا أكتب نصوصا، وثن أغضب إذا قيل إنني لست شاعرا، وانما كاتب نصـوص.

محمد الماغوط

(القصدية)- ليست إجبارية للفعل الابداعي، يكفي أن نتذكر المرات الكثيرة
 التي كان هيها الدادانيون والسورياليون يتركون صناعة الأشعار- للصدهة.

ياكويسون

* الديمقراطية هي أن تقهر نفســـك، عندما تكون قادرا على قهر الأخرين.
عزالدين المناصرة

٩- القصيدة الحرة

١٠- شذرات شعرية ١١- الكتابة خارج الوزن

١٧ – القصيدة خارج التفعيلة

۱۳ – النمى المفتوح ۱۵ – الشعر بالنثر ۱۵ – الـــنثر عالشع

١٩- الكتابة النثرية – شعرا ١٧ – الكتابة الشعرية – نثرا

۱۸ – کتابة خنثی ۱۹ – الجنس الثالث ۲۰ – النثیرة

. ت ۲۱-- غير العمودي والحر

٢٢ النثر الشعري

۲۶ – قصيدة الكتلة

٢٥- الشعر الأجد

ويتقديري أن هذا الخطأ الشائع، خير من الصحيح الهامشي الثانوي الفرعي، كما أن الخطأ خير من القسم الأولء

١ - مقدمة : الشبيه بقصيدة النتر :

مازال مصطلح (قصيدة النثر) هو الأكثر استعمالا وشيرعا في النقد المعاصر من غيره من المصطلحات التي اطلقت على الشبيه بالشعر والنثر معما. وهذه بعض الأسماء التي أطلقت على قصيدة النثر منذ نشأة الشبيه عام ١٩٠٥ حين كتب أمين الريحاني أول نص من نوع (الشعر المنثور) وحتى عام ١٩٠٠؛

١ – الشعر المنثور ٣ – النثر الفني ٣ – الخاطرة الشعرية
 ٤ – الكتابة الخاطراتية ٥ – قطم فنية

ا الكتابة الكامرانية العامرانية

٦- النثر المركز

٧-- قصيدة النثر ٨- الكتابة الحرة

* شاعر وأكاديمي من فلسطين.

التمعيمات الشمولية المتناقضة، لهذا أرى أن مصطلح (قصيدة النثر)، اصبح اكثر شيوعا ووضوحا ووضوحا مستعمالا في النصف الثاني من القرن العشرين، بينما سيطر مصطلح (الشعر المنتور) ومصطلح (النشريم) على النصف الأول من القرن العشرين للدلالة على قصيدة النثر في مرحلتها الاولى، دون أن يتطابقا على قصدة النثر في مرحلتها الاولى، دون أن يتطابقا تماما.

صدرت أول مجموعة عربية من نوع (الشعر المنثور)

عام ۱۹۸۰م، وهي بعنوان (متاف الأودية) لأمين الريحاني، اشتمات على النصوص التالية (ريح سمره رماد ونجوم الثورة - غريبان - عند مهد سموه الأودية - غصن ورد - معبدي في الوادي - عشية رأس السنة - الى الله - مجروه - بلبل ررياح - المليك الشحاذ - الزنبقة الذاوية - الى الله بين موردي المسلوب أنا الشرق - ابنة فرعون - دجلة المجورة - الى المجورة - الى المعارف - بها المعارف - النسرالعربي - طريقان).

وقدكتب أمين الريحاني مقدمة لمجموعته ننقلها كاملة، (يدعى هذا النوع من الشعر الحديد بالقرنسية Vera Libres، وبالانجليزية - - Free Verse أي الشعر الحر الطليق، وهو أخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعرى عند الافترنج ويسالأخص عنبد الانجليين والامتريكيين. سشكسبير أطلق الشعر الانجليزي من قهود القافية. أما والت ويبتمان - Walt Witman فقد أطلقه من قيود العروض كالأوزان والأبصر العرفية. على أن لهذا الشعر الطليق وزنيا حديدا مقصوصيا. وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة ومتنوعة. والت ويتمان هو مبتكر هذه الطريقة وزعيمها. وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أمريكا وأوروبا العصريين. وفي الولايات المتحدة اليوم، جمعيات (وتمنية)، بين أعضائها فريق من الأدباء المغالين بمصاسن المتخلقين بأخلاقه الديمقراطية، المتشيعين لفلسفته الأمريكية، إذ أن مزايا شعره، لا تنحصر بقالبه الغريب الجديد فقط بل بما فيه من الفلسفة والخيال مما هو اغرب وأحد).

لنأخذ من مجموعة الريحاني، النص التالي وهو بعنوان (إلى جيران) على سبيل المثال: على شاطئ البحر الأبيض بين مصب النهر وجبيل رأيت نسوة ثلاثا يتطلعن إلى المشرق الشمس كالحلتان تنبثق من ثلج يكلل الجبل امرأة في ثوب أسود وقد قبل التهكم فمها الباسم امرأة في جلباب أبيض نطق المنان في عينها الدامعة امرأة ترفل بالأرجوان في صدرها للشهوات، نار تتأجج ثلاث نسوة يندبن تموز يسألن القجر: هل عاد يا ترى، هل عاد!! رأيته في باريس مدينة النور يحيى الليالي على نور سراج ضئيل رأيت بنات تمون نسوة الخيال يطفن حوله، في سميرات باريسيات ورفيقات أمريكيات يزدنه بهجة، شوقا، ألما ووجدا البيضاء الجلباب تفتح له أبواب الفن والجمال السوداء الثوب تقلب صفجات قلبه تطويها بأنامل ناعمة باردة

أولا: يستخدم الريحاني في مجموعته (هتاف الأودية)
عدة أنماط كتابية، فهو يستخدم القافية في بعض
النمسوس وينثرها بحرية على السطور الشعرية أو قد
لا يستخدمها إطلاقا، وهم أحيانا يشطب الوزن
والقافية تماما، كما في نص (الى جبران)، وهو لا
يستخدم نظام الشطرين إطلاقا في المجموعة، لكنه
أطلق صفة (الشعر الشعري على المحموعة، لكنه، مما

الأرجوانية الوشاح تقف بين الاثنتين

كانت الروح مستيقظة... الخ- (١)

أفرغت الكأس

يرُكد أن مفهوم الشعر المنثور لديه يعني (ما يشبه قصيدة النثر) ويعني التحرر من نظام القافية ونظام الشطرين المعروف في الشعر العربي، لكنه يستخدم أوزانا مختلفة في القصيدة الواحدة

ثانيا: يبدو لي أن مقدمة المجموعة كانت تعني بالشعر المنثور من الناحية النظرية (قصيدة النش)، رغم انه سهميه (الشعر الحر) انطلاقا من ترجمة المصطلحين الانجليزي والفرنسي. ولهذا فهو لم يخطئ في الترجمة، ومما يؤكد ذلك انه يقدم قصيدة النثر (الشعر المنثور) عند والت ويتمان بصفتها النموذج (أطلقه من قيود لعروض كالأوزان والأبحر العرفية)، ومعني هذا انه يقصد مواصفات قصيدة النثر ولا يقصد مواصفات قصيدة النثر ولا يقصد غيرها من أنواع أخرى من الناحية النظرية.

ثالثاً. تنكمن الاشكالية في الفارق بين نصوص مجموعت التي تجمع بين قصيدة النثر بكل موصفته التور معمومية التحرد مواصفاتها كما في نص (إلى جبران) حيث التحرد تشاما من الرزن والقافية وبين نصوص أخرى تشتمل على بعض الأوزان السطرية ويعض القوافي المتناثرة. فهر بالتأكيد لم يكتب شعرا عصوديا، في هذه الجموعة.

والشلاصة هي أن مجموعة هتاف الأودية مزيج من قصيدة النثر ونوع أشر ربعا صهد لقصيدة النثر، والمرجعية منا هي الشعر الأمريكي والانجليزي والفرنسي، أما المصطلح (الشعر المنثرو) فقد أغذه من مواصفات قصيدة النثر عند ويتمان، لكنه تجاهل مصطلح (الشعر الحر) في التسمية التي اعتمدها وان لم يتجاهله في المقدمة النظرية (الشعر المر المنثور). أي يتجاهله في المقدمة النظرية (الشعر المر المنثور). أي فاختار المواصفات مرجعية له، أي (الشعر المنثور). ليكن مطابقا – نظريا— مع مصطلح قصيدة النثر للكري، دون قصيدة.

رابسعا طبق أمين الريصاني في نص (الى جبران) القصدية من النوع المستعمل، وطبق القصدية في المقدمة النظرية، فهو يقصد قصيدة النثر بالذات لكنه سماها (الشعر المنثور)، لأن مواصفاته هي التحرر من الوزن والقافية.

هامسا: انطلاقا من الجدل المتأخر بعد قرن كامل حول (عدم القصدية) لدى كتاب قصيدة النثر في النصف الأول من القرن العشرين ويغم وضوح القصدية من خلال المواصفات، لا التسيية، نقول: ما كتب في النصف الأول من القرن المشرين يعبر عن قصيدة النثر (في مرصلتها الأولى). كما لدى امين الريحاني، اضافة لشعرنة النثر المكثف لدى جبران طيل جبران، ويتقديري أن جبران هو الأب الروحي طيل جبران، لا التعليم بين النثر والشعر، ثم جاء أخرون ليكتبوا ما يسمى بالنثر الشعري (مصطفى مادق الرافعي وأحد حسن الزيان والمنظوطي) مثلا. ويتقديري أن القصدية ليست نية الإعلان، بل هي ما اسعه (المتحقق النصي).

في العراق ينشر (رشيد الشعر باق) مقالة عام ١٩٢٨ عن (الشعر المنثور) - (٣) - حيث يرى أن الشعر الحرأو المطلق لا يشترط فيه ان يأتي من وزن واحد وقافية واحدة بل إن يأتي من مختلف الأوزان. أما الذي يشترط فيه - كما يقول كاتب المقال - فهو صوغ الجمل من الألفاظ، تلك الألفاظ التي يأثلف بعضها الي بعض في الأوزان الشعرية حتى تكون الجملة منسجمة فيه فواصل الجمل. أي أن تكون الجملة مستقلة في رسم الخط ويستحسن فيه ربط الجمل بأن يؤتى بعد كل جملة أو جملتين أو ثلاث بجملة صغيرة متكررة لتجلب الأذهان- كما يقول ويرى كاتب المقال أن نموذج الشعر المنثور منتشر عبد العيرانيين كما في الأسفار التوراتية، خصوصا نشيد الأناشيد. ويقرر الكاتب أن (من يري أسلوب سفر نشيد الأناشيد وتوقيع نغماته يحكم بلا تتردد أن ما يأتيه أدباء عصرنا مثل: جبران ومفرج ومي وغيرهم، منسوج على منواله ومفرغ في قبوالبه ومضروب على غراره)، ويدى أن الأسفار العبرية كتبت أصلا بدون قافية أو وزن، ويقول: إن العرب منذ الجاهلية كتبوا الشعر المنثور ثم كتبه المتنبى في نثره وكتبه المعرى في (الأيك والغصون) و(ملقى السبيل) وكتبه ابن الخلفة في القرن الرابع عشر وسماه (البند). ويعلق (محرر مجلة لغة العرب) قائلا بأن رشيد أفندي الشعر باق يقول بأن أول من تعاطى

الشعر المنشور في عصرونا هو أمين الريحاني. لكن الشعر المنشور في عصرونا هو أمين الريحاني. لكن الشعر المنشور في ما تلتزم فيه القافية ولا يلتزم فيه البرز، وأول من أبدع الشعر المرسل عندنا هو جميل مستقي الزهاوي في جديدة الموثيد القامورية. وله نشرت سنة ١٩٠٨م. إذن ثبت بقول المحرر - أنه لم يمون أحد الأستاد الزهاوي في بداع الشعر المرسل). كتب في مجموعته (متاف الأودية) الشعر المرسل كتب في مجموعته (متاف الأودية) الشعر المرسل (وزن بلا قافية) عام ١٩٠٨، لكن (مجلة الأوديسية) اللبنانية تقول (عام ١٩٠٥، لكن (مجلة الأوديسية) اللبنانية تقول (عام ١٩٠٥، كن (مجلة الأوديسية) اللبنانية تقول (عام ١٩٠٥، كتب أمين الريحاني اول ازدمي بعد نصف قرن – قصيدة النشر - في الشعر المرسل الدريم)(٧).

كذلك تشير الوثيقة إلى أن الشعر المنثور هو ما يكتبه جبران ومبي زيادة وكما في سفر نشيد الأناشيد التوراتي وكما في (البند) لابن الملقة. وهكذا يتضح أمامنا الطريق:

أولا الشعر المنثور بالا وزن لكنه قد يلتزم ببعض القوافي المنثورة في نهايات بعض السطور وقد لا يلتزم بها إطلاقا كما في نص (إلى جبران) للريحاني، ثانية الشعر المرسل هو شعر عمودي لا تلتزم فيه القوافي كما كتاب الزهاوي، ومعنى ذلك أن مرجعية القوافي عربية أما مرجعية أمين الريحاني فهي أورو أمريكية، لأن التحديث الشكلي في الشعر المرسل جاء من ناطله، أما المغمر المنثور فهو تفاعل مع الآخر، مع من ناطله، أما الشعر المرسل جاء هذا تعرض الشعر المرسل جاء المناور فهو تفاعل مع الآخر، مع هذا تعرض الشعر المرسل المرسل المناور فهو تفاعل مع الآخر، مع هذا تعرض الشعر المرسل المرسل المناور فهو تفاعل مع الآخر، مع هذا تعرض الشعر المرسل المرسل المتابع المناور فهو تفاعل مع الآخر، مع هذا تعرض الشعر المرسل المرسل المناور فهو تفاعل مع الآخر، مع هذا تعرض الشعر المرسل المرسل المناور فهو تفاعل مع الآخر، مع هذا تعرض الشعر المرسل ا

أما لويس عوض في مقدمة كتابه (بلوتر لاند وقصائد أخرى) الصادر عام ١٩٤٧م فيقول (الشعر المرسل منتظم الموسيقي لكنه يخلو من القافية، أما الشعر المنتور فهو حر الموسيقي وخال من القافية معا) (\$). كذلك يكتب أورخان ميسر مقدمة كتاب سوريال الصادر عام ١٩٤٧، الذي احتوى كتابات من الشعر المنتور، لكن المقدمة تركز على المذهب السوريالي في الشغور الندريه بريتين وحصاعته (٥)– وكأن الشعر (الندريه بريتين وحصاعته (٥)– وكأن الشعر

المنثور مصدره ومرجعيته الأوروبية هي السوريائية. ونقرأ ما نشرته مجلة الأديب في نهايات الأربعينات الأربعينات الأربعينات الأربعينات الأربعينات أديب وثريا ملحس والياس زشريا ونقولا قربان، فنجم أن هذه النصوص تنتمي للشعر المنثور. نقرأ مثلا (قلق) لألبير أديب (٢) - فنجد نصا بلا وزن لكنه يستخدم بعض القوافي المتناثرة في نهاية السطور الشعرية (الضياء - الحكماء - الكرماء - الجهلاء السحصاء - الصلداء - الكساء - السماء البلهاء الهذاكا، وقد أوحت هذه القوافي بركاكة النص من عيث التركيب الأسلوبي مثلا:

> مسح جبيني وأظلم عيني الضياء

من قارورة النفس وهبت أمتي

وهبت امني كما يهب الحكماء

صحيح أن هناك القاعا موسيقيا في النص لكنه غير منتظم، رغم أن (الرجز) هو السائد في النص كله لكن النص لا يلتزم به كأنه (شعر تفعيلة مكسور)— وهذا يدلل أن استعمال القافية في الشعر المنثور يوحي بالركاكة والضعف، ولو تخلص من القوافي لتحول المنص الى قصيدة نثر ونص ألبير أديب—كسما نلاحظ- يختلف عن نص (الى جبران) للريحاني.

مرحد يصد على مس رامي جبران مريد في الكوافي -لكن الريحاني أيضا كتب شعرا منثورا ملينا بالقوافي -الجديد هنا هو - ولادة (السطر الشعري) بدلا من نظام الشطرين.

غلاصة الأمر أن (الشعر المنثور)، بعيدا عن القصدية أو عدمها، أي انظلاقا من (المتحقق النمسي)، انتج شكل السطر الشعري واستخدم بعض القوافي آجهانا، ولكنه السطر الشعري واستخدم بعض القوافي آجهانا، ولكنه قافية. أما المنظور الرؤيوري فهو مرتبط بكاتب النص وزمانه. ومكنا كان (الشعر المنثور)، مرحلة اولى من التمهيد لقصديدة النثر من حيث المواصفات النظرية، لكن الريحاني ترجم مصطاح (seven) إلى (الشعر المناور) و(الشعر الحر) واستعمل الأول للدلالة على

نصوصه، وهذا يذكرني بمطالبة بعض كتاب قصيدة النثرفى التسعينات بضرورة العودة الى مصطلح (القصيدة الدرة)، لأنه الترجمة الصحيحة الموازية لمواصفات قصيدة النثر.. كذلك تم إنجاز (النثر الشعرى) في كتابات جبران، بما يشبه- قصيدة الكتلة المدورة تبويرا كاملا، لكن المسألة لا تتعلق بصراع أسماء ومصطلحات، لقد انتبه جبرا ابراهيم حبرا، أحد رواد قصيدة النثر إلى مصطلح القصيدة الحرة منذ الخمسينات، يقول جبرا (وقد سميت هذا الشعر منذ البداية - شعرا حراء وفق مفهومي للشعر الحر وهو مفهوم اختلفت فيه مم العديدين، وعرف عنى رفضى لنزوع الكثيرين من دارسي الشعر على تسمية هذه القصيدة بقصيدة نثر) (٧) طبعا انطلاقا من المرجعية الانجليزية، يصر جبرا على التسمية (الشعر الحر) ويبدوأن صراع التسميات هذا قدجاء نتيجة لمسألتين.

أولا تنافس مثقفي المرجعيتين الفرنسية والانجليزية على استعراض درجة معرفة المواصفات في الأصول الأوروبية.

ثانيا. تنافس كتاب قصيدة النثر مع شعراء حركة

فلنعد الى المرجعية الأوروبية الانجليزية لتحديد بعض المصطلحات:

أولا: الوزن: myma للوزن وظيفتان أولاهما: تردد صدى الأصوات. ويذلك تكون الأصوات مصدرا للنشوة الجمالية، هناك متعة في الصوت بحد ذاته وفي توارد الأصوات مع بعضها البعض، وتقترن هذه المتعة الصوتية بالحس الموسيقي والايقاعي والنغمى، وهو الحس النابض الشائع لدى البشر، ويأتلف قسم من هذه المتعة، غالبا، من الدهشة التي يثيرها الوزن غير المتوقع والمتقن، وينطبق هذا بشكل خاص على الشعر الهزلى الساخر. حيث تخلق الأوزان غير المتناغمة، مساهمة بولادة الهزل. وثانيهما: يساعد الوزن في البنية الأساسية للشعر، فهو يساهم في توازن النص وفى انطلاقه بشكل تلقائي ومنحه الشعور بالخاتمة. وهو بذلك أداة ايقاعية لتكثيف المعنى وترابط

الصياغة الشعرية. (٨) ثانيا: الايقاع mythm في الشعر والنثر، يكون الايقاع عبارة عن الحركة أو الاحساس بالحركة من خلال ترتيب المقاطع المنبورة والمسكنة ومدى هذه المقاطع. وفي الشعر يحتمد الايقاع على النموذج الشعري المقفى، كما يكون الايقاع في الشعر منتظما، أما في النثر فقد يكون منتظما أو لا يكون.(٩)

ثالثا: النثر بالشعر: Prose Poem قطعة كتاب بطريقة نثرية، لكنها متميزة بعناصر تتوافر في الشعر مثل: الايقاعات المنتظمة بشكل واضح، الأساليب البلاغية، الوزن الداخلي، السجح، تناغم الأصوات، والصور المجنحة، ويبدو أن برتراند (١٨٠٧ – ١٩١٤) كان من أوائل الكتاب الذين أسسوا لقصيدة النثر، كجنس أدبى ثانوى في مجموعته (Gaspard de La Nuit جسيار الليل) عام ١٨٤٢م، التي كانت عبارة عن حشد من الخيالات على طريقة رامبرانت وكالو، فقد كتبت بلغة زخرفية وايقاعية، كما تضمنت صورا مدهشة كثيرا، بعضها بالغ الغرائبية، وفيما بعد تأثر بودلير بهذا العمل كما يتضم في مجموعته (قصائد نثرية قصيرة، ١٩٦٩)، وعلى الأرجح أن كشاب برتران هذا قد ترك تأثيرا واسعنا على الشعراء الرمزيين، والسورياليين، ومن الكتاب الذين كتبوا قصيدة النثر، رامبو، أوسكار وايلد، أمنى لنويس، ت.س النينوت، سيتر ردجروف وديفيد ويفل.(۱۰)

رابعا الإيقاع النثرى: هو الذي يسميه درايدن (التناغم أو الانسجام مع الآخر في النثر، ويتميز بايقاعاته التي تتباين من كاتب الى آخر وفق طبيعة الكاتب وأسلوبه

خامسا: الشعر الدر : Free Verse في مرجع آخر يقول: إنه نوع من الشعر المتحرر من النمط الثابت في الوزن والقافية. ويدلا من الوزن والقافية، يعتمد هذا الشعر على أساليب شعرية أخرى لتحقيق الوحدة والترابط. ويستعمل الصور الشعرية والبلاغية والقوافي المتناثرة. بتنظيم شاص في الفقرات لربط الأفكار ومن الممكن تحقيق تأثيرات ايقاعية متنوعة من خلال استعمال مفردات معينة، واشباه جمل مع ضبط طول

السطر.. ويدلا من القافية، فإن أساليب أخرى يمكن أن تسهم في صوت الشاعر الخاص، ومن هذه الأساليب: تكرار الحرف الساكن في بدليات الكلمات في نفس السطر، وتكرار الكلمات: نفسها وتكرار القصيدة الإيقاع وأساليب شعرية أخرى.(١١)

سادسا الشعر المرسل: Blank Verse غير مقفى، يكون على وزن الايامب، حيث يتكون سطر الإيامب من عشرة مقاطع مع النبرات على المقاطع (الثاني والرابع والسادس والشامن والعاشر)، كما عند شكسبير ومبالروا مع الأخذ بعين الاعتبار لعلامات الترقيم وتراكيب الجمل. وقد يبتعد سطر من هذا الشهر من وزن الايامب المنتظم. وهذه النقلة في الوزن تعتبر تنوعا، تسمح للشاعر بتحقيق أهداف درامية معينة.(١٢) نستنتج من هذه التعريفات الانجليزية ما يلي:

أولا: الوزن بحد ذاته ليس مشكلة فوظيفة الوزن صوتية أي لاثارة المتعة من خلال حاسة الأذن، لكن المشكلة في تقليد هذه الأصوات حتى تصبح مكرورة، والتكرار بحد ذاته ليس مشكلة، لأن التكرار الصوتي المبتكر يخلق إشباعا للمتعة، لكن المشكلة هي في تكرار التكرار بحيث يصبح إيقاعا تقليديا.

ثانيا الإيقاع في الشعر منتظم، أما الإيقاع النثرى فهو غير منتظم وقد يكون منتظماء وننتبه لملاحظة درايدن (يتميز الايقام النثري بايقاعات تتباين من كماتب إلى أخمر وفق طبيعة الكاتب وأسلويه وموضوعه)، وهذا تبرز تعددية الأشكال.

ثالثًا: لا أعتقد أن الجدل الشكلي حول مواصفات (الشعر المرسل← الشعر الحر← قصيدة النثر) مفيد، لأن المرجعية هنا أوروبية متعلقة بتقاليد النثن والشعن في أوروبا وهي تقاليد مختلفة.

رابعا. قصيدة النثر في التعريف الانجليزي والفرنسي هى (قطعة كتابية بطريقة نثرية لكنها متميزة بعناصر تتوافر في الشعر). وهذا التعريف الأوروبي يشبه الى حد بعيد مواصفات قصيدة النثر العربية، يقول شاكر لعيبي (كاتب قصيدة نثر عراقي): (علينا القبول بمصطلح قصيدة النثر طالما لا يوجد له شبيه في إرثنا الشعرى وطالما تصير الحداثة مفهوما كونيا

لا نضجل من استعارته من أوروبا وأمريكا).(١٣) لكن الاشكالية تكمن في النقل الحرفي أحيانا لمنظور أوروبي إلى حداثة بدوية لا تري من الحداثة الأوروبية سوى شكلها، المشكلة تقم في عقلية حرق المراحل على الأمام لدى كاتب قصيدة نثر شاب لا يعرف أية كلمة أجنبية ينطلق من غبار قريته أو مخيمه الى مجاهل الهروب الوجودي، حيث الحداثوية تعنى (اصطناع الحداثة) أي مجرد صورة أو شكل خارجي، رغم انه يعيش مرجلة (ما قبل- قبل الحداثة)، هذا التمظهر جعل بعض كتاب قصيدة النثر الناشئين يتوهم أن مجرد الدخول في نادي (خدم قداسة الشكل)!!، يمنحه عضوية نقابة قصيدة النثر. وقد سبق لى ان قلت ما قاله لعيبى حول قبول قصيدة النثر بصفتها شكلا أوروبيا، لكن هل صحيح ما يقوله حول مسألة (لا يوجد لقصيدة النثرأي شبيه في التراث العربي؟)، بعض كتاب قصيدة النثر يقولون كرد فعل على اتهامهم بالقطيعة مع الموروث بأن الشبيه موجود وأنه ينبغى اعادة قراءة هذا الموروث الشبيه بقصيدة النشر. والطريف أن التيارين (مقولة الانقطاع والتواصل) يتصارعان بنفس المستوى تماما كما هو التناقض في اسم (قصيدة النثر).. سأحاول اختيار مجموعة من النصوص التي تقترب من فكرة قصيدة النثر في التراث، فالشبه قائم ومتحقق بالفعل، باستثناء غياب القصدية في التسمية بل، تأثر بعض رواد قصيدة النثر بفكرة التشابه. (رغم أن ياكويسون لا يشترط القصدية)، مشلا أدونيس هو الذي أبرر النفرى، ويعض كتاب قصيدة النثر في التسعينات عاد الى جلجامش والنصوص المصرية الفرعونية وأنسى الحاج عام ١٩٦٧ يصوغ نشيد الأناشيد التوراتي ويسمى مقاطعه (القصيدة الأولى- القصيدة الثانية... الغ)، لأنها (تشبه) قصيدة النثر. ونحن نقرأ النصوص انطلاقا من (المتحقق النصي) وليس انطلاقا من القصدية، أي النية والإعلان: ١- سطيح الكاهن: (١٤)

رأبت حممة،

خرجت من ظلمة،

 ٥. ٢ – يا عبد، الحرف نارى، الحرف قدرى الحرف خزانة سرى لو دخلت بقوة النار، يأكلكما نور الحرف يا عبد ، أنت لي وأنا أولي بك. ٦ - الكاهن الكنعاني إيلى ملكن (١٩) زال من الوجود منزلي سوف يكون قرب محبوبتي الأرض الحميلة هكذا قال الشيطان الذي يجلب العمي الذى يحمل الموت مقامى سوف يكون قرب بعل سقط ارضاء وسيموت السيد الأعظم منزل سيد الأرض سيتعرض للنهب هل يظهر له إله الجدود للتنبؤ نزل عن العرش حيث كان يحلس إلى المنضدة على الأرض يفرغ مكيالا من الحبوب وعلى رأسه يذر الرماد حدادا الفلسطيني أمسك به ورماه سوف أدمر بقبضة من حجر أوثانهم في الغابات القصب مقيد، نموره توقف لأن الظلام خيم على البستان أيها السيد، مارست السلطة على الأرض ومع ذلك خدعتك عناة وتألب عليك الأعداء إكراما للحقول، تكريما للأرض سوف تستريح قرب محبوبتك الأرض. ٧ - كتاب الموتى الفرعوني المصرى: (٢٠) عسى أن أنهض، أنا في العش مثل صقر من ذهب يخرج من بيضته، عسى أن أطير وأحوم كالصقر له سبع أذرع وأجنعة من زمرد الجنوب عسى أن يحضر لى قلبى من جبل الشرق عسى أن أحط على زورق أن يأتوا إلى بجميع الذين في صحبته يحنون رؤوسهم بينما يتقدمون للقائي عسى أن أنهض واجمع شتات روحي كما الصقر الذهبي الحميل برأس عنقاء عسى أن أدخل الى حضرته كل يوم

فوقعت بأرض تهمة، فأكلت منها كل ذات حمحمة - أحلف بما بين المرتبن من حنش - لتهبطن أرضكم الحبش - فليملكن ما بين أبين الى جرش ٢ - قس بن ساعدة الإيادي: (١٥) أيها الناس اسمعوا وعوا انظروا واذكروا من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت. ليل داج، ونهار ساج وسماء ذات أبراج ألا إن أبلغ العظات، السير في الفلوات، والنظر إلى محل الأموات إن في السماء لخيرا، وإن في الأرض لعبرا مالي أرى الناس يذهبون، فلا يرجعون؟ أرضوا بالمقام فأقاموا؟ أم تركوا فناموا؟ ٣ - أبويزيد البسطامي: (١٦) للخلق أحوال لا حال للعارف لانه، محيث رسومه فنيت هويته بهوية غيره غيبت آثاره بأثار غيره. ٤ - جلال الدين الرومي: (١٧) يظهر الجمال الخاطف كل لحظة في صورة فيحمل القلب ويختفى في كل نفس يظهر ذلك الصديق في ثوب جديد فشيخا تراه تارة وشابا تارة أخرى ذلك الروح الغواص على المعاني قد غاص إلى قلب الطينة الصلصالية. ٥ - النفرى: (١٨) ٥. ١ - أوقفني في التيه وقال لي: أقعد في ثقب الإبرة، لا تبرح فإذا دخل الخيط في الإبرة لا تمسکه وإذا خرج، لا تمده وافرح

فإنى أحب الفرحان.

وحلقك كخمر طيبة.

يقول ميخائيل نعيمة في مقدمة الأعمال الكاملة لجبران خلیل جبران (بین ۱۹۰۳ و۱۹۰۸ أخذ جبران ينشر في جريدة المهاجر- مقالات من الشعر المنثور-تحت عنوان- دمعة وابتسامة- جمعت في كتاب عام ١٩١٤، فقد كان للشوراة في نصيبها العربي والانجليزي أبعد الأثرعلي الأسلوب الذي اختاره جبران لنفسه فتفرد بين الكتاب العرب) (٢٣)- يقول جبران: (هلمي يا محبوبتي نمش بين الطلول، فقد ذابت الثلوج، وهبت الحياة من مراقدها وتمايلت في الأودية والمنجدرات، سيري معى لنتتبع آثار أقدام الربيع في الحقل البعيد.. تعالى لنصعد الى أعالى الربي ونتأمل اخضرار السهول حولها. لنجلس قرب تلك الصفرة حيث يختبئ البنفسح ونتبادل قبلات المحبة).(٢٤) يرى مارون عبود بأن (الشعر المنثور)-بناء بلا زوايا، فيه حمال مطلق له أعيام الداء حيث وجد، فعدوه لعبة يتلهى بها الذين لا يستطيعون كتابة الشعر وله أيضا أحياء أوفياء (٢٥) فنحن بالحظ أن صفة (الشعر المنثور) أطلقت على كتاب (دمعة وابتسامة) - هذه الملاحظة تؤكد أن الميل كان قد اصبح واضحا باتجاه (شعرنة النثر)، للخلاص من تقليدية اللغة. أما كلمة (مقالات) فتوحى بأن الشعر المنثور كان هدفه تثوير النثر، بما يوجي أبضا بالمقالة - الخاطرة الشعرية. كما نلاحظ أن نصوص جبران تمتلك الصورة الشعرية المكثفة واللغة الشعرية لكنها تلغى الورن والقافية تماما مما يجعلها (شبيهة بقصيدة النثر) لاحقا، لأن الشعر المنثور في أحد اشكاله يستخدم السطور ليوزع بعض القوافي عليها، وهذا يعنى أن هناك أشكالا عديدة للشعر المنثور (كأنه شعر تفعيلة مكسور الوزن). والسبب بتقديري يعود إلى أن أمين الريحاني كان يهدف لكتابة الشعر المنثور بمرجعيته الأمريكية كما لدى ويتمان بينما كتب جبران- الشعر المنثور، انطلاقا من الخاطرة الشعرية، تحت تأثير ترجمة الأسفار التوراتية خصوصا: نشيد الأناشيد والمزامير، وقد لاحظنا أن رشيد الشعر باق قد أشار الى أن الأسفار التوراتية لم تكن موزونة فقد

لأسمم كلماته وأجلس بين آلهة عظيمة عسى أن يكون مستقرا قد أعد لي قرابين من طعام وشراب لتوضع أمامي عسى أن أصبح متيرا ساطعا عسى أن أشيع رغبات قلبي عسى أن يمنح لى القمح السماوي عسى أن أحرز بنفسي القوة على حارس رأسي ۸ - جلجامش: (۲۱) غسل شعره المشعث الطويل عند رواحه ولم يغب عن باله صقل سلاحه وأرسل الشعر غدائر على منكبه الجليل نضا ثيابه المعفرة ثم ارتدی بردا مزرکشا مهدیا و شده بزنار تطلعت اليه بعينيها عشتار الرية الطبلة لخيل مركباتك الصبيت المعلى في السباق خذني عروسا لك يا جلجامش ٩ -- نشيد الأناشيد: (٢٢) ما أجمل خطواتك بالحذاء يا بنت الأمير دوائر فخذيك كحلى صاغتها بدا صناع سرتك كأس مدورة مزاحها لا ينقص بطنك مببرة حنطة يسيجها السوسن ثدياك كخشفي ظبية توأمين عنقك كيرج من العاج عيناك كبركتي حشبون عند باب بنت المماعة أنفك كبرج لبنان الناظر الى دمشق رأسك عليك مثل الكرمل وشعر رأسك كأرجوان ملك مربوط بخصل ما أجملك أيتها الحبيبة وما أشهاك في اللذات

قامتك مثل النخلة

وثدياك مثل العناقيد

وعرف أنفك كالتفاح

قلت أصعد الى النظلة وأمسك بسعفها

فيكون لى ثدياك كعناقيد الكروم

انطلق جبران من شاعرية الترجمة. ونفهم لماذا—

سياغة نشيد الأدام ١٩٦٩ بالتصدية، قام أنسي الحاج باعادة

صياغة نشيد الأناشيد وهو نفسه أي أنسي الحاج تأثر

في نصوصه بهذه الأسفار. ثم أماد طباعتها عام

*** ، وقد قسر الامتمام بنشيد الأناشيد القرراتي

تفسيرا سلبيا بعد عام ١٩٦٧م وبعد تحرير الجنوب

اللبناني عام ٢٠٠٠م، حيث اعتبر من (الاسرائيليات)،

بينما دافع طبق جريدة النهار اللبنانية بأنه (تراث

إنساني، والمسألة تعرد إلى الربط في الكتاب المقدس

بين التوراة والانجيل، مع أن كهنة المعبد اليهود هم

بين شعراء طلب المسيح وتأمروا عليه.

ويكتب جبرا ابراهيم جبرا مقالا عن مجموعة (ثلاثون قصيدة) لرائد قصيدة النثر توفيق صايغ الصادر عام ١٩٥٤م يشير فيه الى ان مارون عبود قد قال (إنه لا يستطيع تسمية كتاب توفيق صايخ- شعرا!!) ويتابع جبرا قائلا (لكن السنوات القادمة، ستثبت أن هذا الديوان أجراً وأعمق ما صدر في العربية من شعر. أما الجرأة فهي في اللغة والتجديد وسوق الألفاظ على غير ما يتوقع القارئ. أما العمق فهو في المعاني الكامنة وراء هذه الألفاظ) (٢٦). ويرى المصرى أحمد الشايب أن مسألة الوزن هي- على جمالها- تعد في الدرجة الثانية وهو يعتبر النثر الجميل- شعرا) (٢٧) ويرى مختار الوكيل عام ١٩٣٤ ان النثر الشعرى كما في كتابات المنظوطي والمازني- هو شعر، لأن الشعر هو كل كلام عاطفي خيالي يبحث جاهدا عن المثل الأعلى حتى لو لم يكن منظوما، أما النثر البحث فهو ما كان صفرا من كل ذلك- (٢٨). أما حسين عفيف من مصر أيضًا فقد عرف الشعر المنثور بأنه (يحرى وفق قوالب عفوية يصبها ويستنفدها أولا بأول، لا يتوخى موسيقي الوزن ولكنه يستمد نغمته من ذات نفسه. لا يشرح ومع ذلك يوحى عبر أيجازه بمعان لم يقلها، ليس كشعر القصيد ولا كنثر المقال ولكنه أسلوب ثالث)، وفي تعريف آخر له يقول (الشعر المنثور يتحرر من الأوزان الموضوعة ولكن لا، ليجنح الى القوضى، وائما ليسير وفق أوزان مختلفة يضعها الشاعر عفو الساعة ومن نسجه وحده، أوزان تتلاحق في خاطره

ولكن لا تطرد، غير أنها برغم تباين وحداتها، تتساوق في مجموعها وتؤلف من نفسها في النهاية هارمونيا واحدة، تلك الـتـي تـكبون مسـيـطـرة عـلـيـه أثـنـاء الكتابة.(۲۹)

ويلخص العراقي طراد الكبيسي الأشكال الكتابية التي سادت قبل ظهور (قصيدة النثر عام ١٩٥٤) بما يلي (٣٠)

أولاً. الشعر المرسل: هو شعر لا قافية له، يتكون من أبيات موزونة غير مقفاة واسسمه في الانجليزية والمستواكد والمستور وملتون، أما في العربية فهناك ثلاثة أنواع منه:

 القصيدة ذات النمط التقليدي (الشطرين) ولكنه أحيانا بدون قافية موحدة كما كتبه الزهاوي.
 (وإسعاف النشاشيبي).

 ٢ - القصيدة ذات النمط التقليدي أيضا ولكنها بقواف مزدوجة وقد كتب فيه توفيق البكري.

٣ - النمط الثالث فهو أقرب الى نمط الشعر المرسل الأوروبي كما كتبه على أحمد باكثير ومحمد فرود أبوحديد. وسماه لويس شيخو ونجيب الحداد (الشعر الأبيض).

ثانيه الشعر المن عرفه إليوت (غياب الوزن، غياب الفافية، قياب الفافية، غياب الفافية، غياب الفافية، غياب الشعر المنافية في العربية قله عدد أضاط كما عند أحمد أصد ركي أورسادي وخلال شيبوب واريس عوض وكما لدى بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، أي ما يسمى (شعر التعميلة) وأطلقت عليه أسماء منها: الشعر الحر- الشعر المخلق- الشعر الحدر- الشعر المحلق- الشعر الحديث- الشعر الجديد.

شانشا: الشعر المنثور: رائده أمين الريحاني وقد كتبه على طريقة ويتمان، وكتب فيه جبران ومي زيادة وخليل مطران والبير أديب وشريا ملحس وحسين مروان وغيرهم.

وفيما يلي بعض الملاحظات

أولا: يرى كثيرون أن مصطلحات (الشعر المنثور) أو (النثر المشعرن) أو (قصيدة النثر) هي مسميات لاسم واحد تعني النص الذي يخلو من الوزن والقافية بشكل عام وهو يحتمل درجات من الشاعرية (الصورة

واللغة) حسب النص المكتوب.

ثانيا بري كثيرون أن هذا النص- ليس شعرا وإنما هو نثر فني (مارون عبود) ويرى بعضهم أنه اسلوب ثالث (حسين عفيف) ويرى أخرون انه- شعر يخرج على المعنى الكلاسيكي للشعر (جبرا والشايب والوكيل). ولعل أوضح التعريفات للشعر المنثور هو تعريف حسين عفيف، ولو حذفنا ما قاله عن الايقاع وأخذنا بالباقى لتشابه تعريفه مع قصيدة النثر. وهذا يؤكد كلامنا السابق بأن الشعر المنثور بمرجعيته الغربية او الشرقية هو تمهيد طبيعى ومرحلة اولى من مراحل قصيدة النثر، كان الهدف منها هو الخروج على مفهوم الوزن والقافية، اما المنظور الرؤيوي فهو يعتمد على الكاتب نفسه وعلى كتابته لأنه يختلف من كاتب لكاتب ومن زمن الى زمن آخر اما تعددية الاسماء والأشكال فهى تعريفات تخدم النظام الكلي لنمط توسع في القرن العشرين وله (شبيه) سابق في الموروث.

 « شاعر من فلسطين (أستاذ الأدب المقارن بجامعة فيلادلفيا--عمان، الأردن)

» فصل من كتاب جديد يصدر قريبا بعنوان (قصيدة النثر: نص مفتوح عابر للأنواع).

الهسوامش

١ - أمين الريحاني: هناف الأودية (شعر منثور)- الفريكة ، لبنان،

 ٣ - رشيد الشعرباق: الشعر المنثور - مجلة (لغة العرب) لمحررها انستانس الكرملي- عدد نيسان- ١٩٢٨ - نقلا عن مجلة القصيدة-عمَانَ - العدد الأول، خريف ١٩٩٩.

٣ - مجلة الأوديسية - جونيه لبنان - العدد ١٧ ايلول، ١٩٨٣ م

٤ -- لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى -- مطبعة الكرنك، مصر، ١٩٤٧ - نقالًا عن: محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر -- القسم الثاني- ص٢٠٧- ٧٠٣- منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٩. ٥ -- المرجع السابق ص٥ ٥٠٠ - ٧٩٣.

٦ - البيرأديب: قلق، مجلة الأديب، عدد حزيران ١٩٤٨، بيروت. ٧ - جبرا لبراهيم جبرا. الأعمال الشعرية الكاملة - منشورات رياض الريس للكتب والنشر (العقدمة ص٩- ١٠) لندن: ط١، نوفمبر 199.

J.A. Guddon: A Dictionary of Literar Terms, Penguln, London 1979 (P.573- 574- 536)

-1 - -9 Guddon: A Dictionary of Literar Terms, Penguin J.A

Books, London 1979 (P.573- 574- 536). -11 Heln MeDONNEL and others:

England in Literature, Scott< Forseman and Company, ILLINQiO. 1991 (P908-897)

Walt Whitman Leaves of Grass, and selected prose-introduction by

Sculley Bradley, twelfth printing, U.S.A. January, 1964 ١٣ - شاكر لعيبي: بيان من أجل قصيدة النثر- مجلة أدب ونقد-القاهرة-عدد يوليو ١٩٩٥، ونشر في كراس مستقل، دار الفارزة، خریف ۱۹۹۵ (ص۱۶)

١٤ -- سيرة ابن هشام- تحقيق مصطفى السقا وآخرين، القاهرة-.۱۷, یم

١٥ – خطب العرب.

١٦ - رينولد نيكلسون في التصوف الاسلامي وتاريخه- ترجمة أبوالعلا عفيفي، لجنة التأليف والترجمة القاهرة، ١٩٦٩.

١٧ - رينوك نيكلسون: في التصوف الإسلامي وتاريخه- ترجمة أبوالعلا عفيفي، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٩.

١٨ – الشفري: المواقف والمخاطبات تعقيق آرثر أبري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.

١٩- ديل ميدكو الشريعة الكنمانية- ترجمة جهاد هواش وعبدالهاي عباس، دار دمشق، سوريا، ۱۹۸۸ (ص ۲۷۵+ ۲۷۳).

٣٠ - بسرت إم هسرو: كستماب الموشى المضرعوني- الترجيمية عين الهيروغليفية السيروالس بدج- الترجمة العربية: فبلبب عطبة، الطبعة الأولى، يناير ١٩٨٨، القاهرة، (ص٨٦+٨٨).

٢١ – عبدالدق فاضل. ملحمة جلجامش (هو الذي رأي) – دار النجاح، بيروت، ١٩٧٢.

٣٢ - أنسى الحاج: نشيد الاناشيد- (ترجمة) القصيدة التاسعة-ملحق جريدة النهار اللبنانية، ٢١/٣/٢١م، بيروت.

٣٢ - ميخانيل نعيمة (١٩٤٩) مقدمة الأعمال الكاملة لجبران-

مر١٩ (بدون تاريخ وبدون اسم دار النشر أو سنة الطبع).

.Y£ 2 - المصدر السابق، ص £ £7. ٣٥ - شريف رزق: ظاهرة الشاعر المنثور وتفعيل التأسيس لقصيدة

النثر- جريدة - القدس العربي، لندن ٢٧/٧/١٩٩.

٢٦ -- جبرا ابراهيم جيرا: مجلة شعر- صيف ١٩٦٠، بيروت، ص ٥٠٠.

٣٧ -- محمد كامل الخطيب نظرية الشعر (مرحلة أبوللو)-القسم الأول- ص٩٩ مرجع سابق.

٢٨ – مختار الوكيل: مجلة أبوللو- المجلد الثاني – مايو ١٩٣٤ نقلا عن المرجم السابق

۲۹ – شریف رزق – مرجع سابق.

٣٠ - طراد الكبيسي: جريدة الدستور الأردنية ٥/٢/١٢/

PA ___

إخطية : إميال حبيبي





عبدالرحسيم مؤدن *

المداد من وراء اختيار هذا النص طبيعة النص ذاته، فهونص مفتوح على أسئلة متناسلة، منها ما يمس محور هذه المداخلة، ومنها ما يثير أسئلة جذرية انسحبت على خصوصية النص الروائي، أو خصوصية الكتابة السردية عامة. فضارٌ عن خصوصية التجربة الفلسطينية والعربية في مواجهة حضارية تلخصها مقولة ،هاملت، الشهيرة؛ (أكون أو لا أكون)، وفعل الكينونة هنا هو الوجود الدال على هويتي الحضارية . لِلْ تفاعلاتها مع (الأخر) دون مسخ أو تشويه، ودون تعصب أو تضخم مرضى.

هذه الأسئلة، وغيرها، تمت صياغتها، سرديا، في هذا النص المتميز في التجربة السردية-الروائية خاصة- العربية الحديثة والعاصرة.

> «إخطية» عنوان يحتاج الى وقفة متأنية. والعناوين عند إميل حبيبي تحتاج إلى دراسة مستقلة، وتكفى الاشارة الى «سداسية الأيام الستة» الصادرة بعد هزيمة ١٩٦٧، والتي تم من خلالها توظيف حرب الأيام الستة من خلال أضلاع ورُوايا النجمة السداسية للعدو الصهيوني، أما «المتشائل»، فهى تركيب للتشاؤم والتفاؤل من خلال الشخصية المركزية (أبوسعيد) التي أصبحت- وهي ذات التاريخ العربى العريق- على هوية جديدة- أصبحت شخصية اسرائيلية بالرغم عنها، فهل تتشاءم أم تتفاءل؟ وفي «سرايا بنت الغول» يقدم لنا خرافة «لونجة» بطبعة

وجدير بالذكر أن هذه العناوين تظل مشدودة الى تجنيس

مميز قصده الكاتب قصدا من خلال العناوين الفرعية، المغرب

فـ«سرايا بنت الغول» هي خرافية، أولا ورواية ثانيا حسب هذا الترتيب القصدي، أو قد، من جهة أخرى، يمتنع قصدا، عن تجنيس نصوصه كما هو الشأن في نصه هذا، نص «أخطية».

ما دلالة العنوان؟ لا يجب أن نذهب بعيدا في التأويل من خارج النص، بل إن السارد، في هذا العمل يكفينا شر السؤال، مقدما لنا دلالة الاسم داخل النص، أي يصبح صوتا سرديا قبل أن يكون اسما منتسبا الى حقل اسم العلم المرجعي علما بأن هذا الاسم- اسم العلم- الذي يحمله النص يحتاج الى تفكيك معجمي يضيء دلالات الاسم وأبعاده السردية والفكرية.

إخطية: من خطأ./ الخطأ والخطاء ضد الصواب/ أخطأ نووَّه: إذا طلب حاجته فلم ينجح ولم يصب شيئا/ الخطاة: أرض يخطئها المطر ويصيب أخرى قربها/ خطئ الرجل

يضلاً خطأ رخطأة على فعلة: أننب/ والخطأ ما لم يتعمد، والضلام ما تعمد/ الخطية: الذنب على عمد/ الخطم الذنب في توليه تعالى: «إن قتلهم كان خطأً كبيرا»، أي إثناء وقال تعالى: روانا كنا خاطئين» أي أثمين/ وقولهم: ما أخطأه! إننا هر تجيب من خطئ لا من أخطأً، الغرار()

يقرم النص على حدث مركزي هو كالتالي: افسطراب حركة السير عند عمري ضوئي بسبب ظهور شخص غريب عن الدكان، غريب بهيئته إملتم بكوفية)، فاشاع المقوضي والخوف في هذا العفصاء الذي أصبح شبيها بالجسم المصاب حكما عنون بذلك السارد أحد اقسام نصه بإرطبلة) توقفت فها حركة السين وتعبأت، بسببها، كل مكرنات «الكيان الصهيوني» وتنوعت التأويلات بين ارجاع هذا الشغص الى الصحون الطائرة، أن من جهة انتهر مبعله بالوهم والاستيهام، أن غيرها من التأويلات التي أجمعت على غرابة الشغص والحدث والحفاة، دون نسيات العمل الأمارات المرور التي غابت عن الكثيرين بسبب المبدى الأمارات المرور التي غابت عن الكثيرين بسبب المبدى الأماد.

حدث بسيط قد لا يتجاوز زمنا لمظيا محددا، غير أنه يكون سببا في تفجير العديد من المواقف في الماضي والحاضر، سببا في استدعاء التاريخ، تاريخ فلسطين، العملي والوطني والجهوى والانساني، يكون سببا في تحويل هذه اللحظة الي سرد يقوم على (التداعي) والاستذكار لهذا التاريخ، من خلال استحضار لحظات القوة ولحظات الضعف أيضاء الى حد تحويل النص الى سرد أولا وبحث في هذا السرد ثانيا، وإذا كبانت (الرواية البحث) من أهم منجزات الرواية التجريبية (الحداثية) في أوروبا (Grillet/Butor) النم فأن إميل حبيبي – وهذا مربط الفرس – يقدم لنا تجربة في الرواية – البحث من عمق التراث السردي، قبل أن يلجأ الى دعامة-دون الغاء عنصر التفاعل الذي لا مناص منه- حداثية اسقاطية، لم يتردد في السخرية منها داخل نصوصه، معتبرا هؤلاء مجرد مساكين يستحقون الرثاء «فيما يتظاهرون به من معاصرة، شأنهم شأن المقطوع من شجرة، أو الذي نسى قديمه فأضاع جديده». (٢)

الحدث المركزي، إذن، في الرواية مو جلطة توقف فيها السين سير التاريخ قبل أن يتوقف سير السيارات؛ وإذا كان السارد قد روى لنا ما جرى فى تلك اللحظات من حالة

استنفار للعدو بحثا عن الرجل الملتم، فإن السارد، وهو قليم في سيارته منتظرا نهاية هذه الميلودراما، في هذه الأثناء ترك لنفسه العنان الى أن حلت المفاجأة المجسدة في امرأة ممزقة المالاس، تحمل طلقة صغيرة ويهررل وسط السيارات المقوقفة، لم يكن الوجه غريبا عنه، إنها هي. المحلية، إخطية، التي مازالت كما هي، مالاحجها لم تتغير، كبروا وظلت هي هي بالرغم من وجودها في هذا الوضع الملتيس، وفي هذه الأثناء غادر السارد سيارته المشلولة مطاردا «إخطية» التي المقدت في الزجام.

مكذا يمكننا أن نطلق على الرواية عنوانا موازيا هو: البحث عن إعطية، مما يبرر اطلاقنا على هذا النصر، الرواية— البحث. كيف تم انجاز «البرنامج السردي» في هذا النصر» يضفع هذا «البرنامج السردي» لرؤية سردية تقوم على المكونات التالية:

١ – المكون «الأوتربيرجرافي» الذي لا يكتفي فيه السارد باستخدام ضمير المتكلم، بل يستخدم هذا الفسير من خلال التمامي مع شخصية الشاطر— وهي متجذرة في التراث العربي والانسائي – الذي يتوزع بين سفور الشغفري وقناع أبي الفتح الاستكنري», بين طرائف «أشعب»، وذكاء أبي دلامة وسخيرية أبي الشمقحة، بين علي الزيبق ومصرة البهلوان (العرب) بين جحا وأبوزيد الهلالي، فتيان العرب في زمن العرب المتجدد في هذا النص الذي تقمص فيه السارد مواقف هذه الشخصيات محولا بجودها التاريخي الى وجود حي، لا يتردد فيه السارد بالتصريح بانتمانه الى هذا المسكر، معسكر العيارين مستشهدا بأحد شعرائهم في المود الشهير.

ويقول الفتي إذا طعن الطع

خة خذها من العيار (٣)

والتماهي بهذه الشخصيات يقوم على توظيف موقفهم المكاني، بل إنهم يتحولون الى محكيات صغرى تسهم في بناء المحكي البحث عن وإلهطية، إنه سود يندم من صلب الكحاية قبل أن يكون مجرد اقتباس أو توظيف ساذح.

٢ - والمرجعية السردية عند السارد تدور في هذا الفلك،
 ومن ثم ، فانه لا يتردد في التصريح بأسلافه في السرد،
 فهن أحيانا، الجاحظ الثالث، وأحيانا أخرى «المسعودى»

الذي «كان، رحمه الله، شديد الملاحظة، مهتما بالتفاصيل، ومقلقا في وصف العمران والخراب، وتحديد العمل والعقاب وملاحقة المنابت والمصائب((غ) يوجانب هذين العرجيعين انتشرت أسماء الشعراء والنائرين على اختلاف مدارسهم واتجاهاتهم، يفتتح الرواني نصه بالأبيات الرائعة للمتنبي التي مطلعها.

لك يا منازل في القلوب منازل

أقفرت أنت وهن منك أواهل

وينتهي هذا النص بـالأبيـات المؤثرة لـ«عمرو بن معد يكرب» والتي من بينها:

ذهب الذين أحبهم

وبقيت مثل السيف فردا

وعلى امتداد هذين الاسمين انتشرت أسماء العديد من الشعراء مشكلين سياقات ومواقف خرجت من جبة السرد والسارد (ابونواس/ ذو الرمة/ شعراء مجهولون).

ويين الجاحظ والمسعودي بهزت أسماء المؤرخين (الطبري) والرحالين والكتاب والاخباريين والفطباء فضلا عن النصوص الدينية والاسلامية والعبرية، وتراث ألف ليلة ولهلة وأرشيشات التاريخ القديم والحديث، والخراشط الطبوغرافية لتحول الفضاءات وأسماء الأماكن... الع.

إنها مرجعية سردية غنية بل مترعة بالعديد من الحكايات والأساطير والطرائف والنوادر.

٣ - غير أن هذه المرجعية - وهذا هو سر جمالية هذه الرواية أو هذا النص - السردية الغنية لا تبقى حبيسة التاريخ، وبالتالي ليست مجرد تضمين أو اقتياس - مهما بلخ اققانه - بل تصبح هذه المرجعية السردية المنتسبة الى الماضي لغة يومية أو واقعا معيش!

وهذا ما يدفعني الى تبني مقولة «لوكاتش» الشهيرة حول «الرواية التاريخية» التي مثلت، بالنسبة الينا، في نماذجها السالة، لحقلة ما أسماه بر«الإيقاظ الشعري الناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والانسانية التي أدت إلى أن يفكروا وأن يشعروا ويتصرفوا....(٥)

4 - و«إشطية» هي هذا المعيش الذي يحول المحكي
 التباريخي الى محكي يومي انطلاقا من الأمبول الأولى
 للطبراني (٦) الى آخر نبتة من برتقال «اليوسفي» الشهير

بـ «فلسطين»، كيف يتم هذا التحويل من «التاريخي» الى البـومـي؟ الاجـابـة عن هذا السؤال تتلخص في الوسائط التالية:

أ - تعويل الشاطر ذي المرجعية التراثية الى شاطر ينتسب الى واقع قلسطين، واقع النفي والهزيمة والتقتيل اليومي، ممكانة الرزج بين المقمرد التراثي والعامل «عطية» المنفم الى «البروليتاريا» المنظمة. وتم في نفس السهاق تعويل مصحافة الأولين الى صحف النضال اليومي مثل جريدة «الاتحاد» لسان الحزب الشيوعي المفلسطيني، كجريدة علنية، أو من خلال جريدته السية «نضال الشعب».(٧)

عنيه، او من خلال جويده السريع «دغسال الشقيم. (٧) فهذا الشاطر يحمل، طبعا، القليل أن الكثير من شخصية السارد المتماهية – كما سبقت الاشارة– مع كل مهمشي ومتمردي التاريخ العربي والانساني الى اللحظة الحالية، إلى حاضر الرواية

ب - وقد دعم هذا التوجه اليومي انفتاح الزمن الروائي الذي ألقي فواصل الزمن عن طريق خلق اللحظات المضمخة بحمولات نفسية وسردية وإيديولوجية فالسارد لا يكل من الانتقال عبر الأزمة المفرقة في القدم، والأزمنة المدينة والمعاصدرة مقدما الموقف الدال أو العدت المؤثر أحيانا، أو أحيانا أخرى، يقدم لنا الدريج الممتع بين العميهمي والموضوعي.

الرض هدو زمن البحث عن «إغطية»، سواء تعلق الأمر بأسفار التاريخ» أو تعلق ذلك بسجون العدو ومعتقلاته الحالية، بحث دائم، سواء تعلق بالأسطورة أو الطراقة، أن الحالية، بحث دائم سواء تعلق بالأسطورة أو الطراقة، أن يقادر مجتفاء، العنين الدائم الذي لم يغادره بتاتا دون أن يفادر «هيفا»، واستثمار المجيب – والتراه مليء بكتب العجائب والذيب يجمل مكونه الطارق في خدمة هذا اليومي، وكأن السارد يلح على الامكانات الشارقة لهذا الشعب في مواجهة تحرلاتها وتجلياتها في كل الأزمنة والأمكنة من هذا المجانب، يحكم الرفان، وطن فلسطين، كما أن هذا الاستثمار يفقف من هذه اللباسي» أو الإيديولوجي من ناحية، ويؤسس – من الحياة، أهرى» – مشاتل سردية تغوه، بانظام، عبر حكاية ناحية أخرى» – مشاتل سردية تغوه، بانظام، عبر حكاية السارد الثناء بحث عن «إخطيا».

ج - ولو حاولنا الانتقال، في السياق ذاته، إلى الجانب

الأجناسي لوجدنا أن ساردنا لا يكتب نصا تاريخيا، بل انه يُمم لنا، وهذا بؤكد على واقعية نصه، علما ولوكاتش لا ينرق بين الرواية التاريخية النمونجية والرواية الواقعية— نصا سرديا مفتوحا—كما سهقت الإشارة—على كل الاحتمالات والأسللة الإجناسية.

« نهر نص لا يحمل هويته الأجناسية على ظهر الغلاف، ني حين نجد هذا التجنيس في احدى الصفحات الداخلية تحت عنوان دال: احتراس يحذر فيه من مغبة القراءة التي تطابق بين ما فى النص وما فى الواقم.

و ريكشف الكاتب عن أسباب التأليف التي تدور حول الرغبة في أن يبقى حاملاً لعنينه الى وطنه (حيفاً) داخل هذا الوطن، وهذا الإشكالية الأساسية، لأن العنين عادة يكن للمغترب، في حين نبيد كاتبنا يحاول أن يحافظ على طبيعة هذا العنين دون تزييف أن تغيير، فالنمس, إذن، هو استرجاح – من جهة – لصورة الرطن، واستنباتها – كما بجد أن تكورت من جهة ثانية.

 و بالرغم من هذه الاشارة إلى روائية النص، هان معماريته تقوم على دفاتر ثلاثة، وكل دفتر من هذه الدفاتر يحمل عتبته أو نصه الموازى الدال:

الدفتر الأول يحمل عنوان (شخوص) منيلا بفقرة من مروج الذهب (المسحودي) حـول أيسام «المعـتضد» الـعـبـاسـي وحكايته مع الشخص الغريب الذي كان يظهر له في منزله بصور مختلفة بالرغم من اقفال الأبواب والبيوت.

والدفتر الثاني معنونه بداخطية» مذيل ببيت لدنصر بن يسار» من جهة، وقولة لدماسيلاس» من جهة ثانية.

أما الدفتر الثالث، فعنوانه «وادي عبقر» مذيل ببيتين لـ«عمرو بن معديكرب».

ان هذا التبويب للنص يدفعنا إلى الوقوف قليلا عند دلالة الدفتر عوض الفصل أو القسم، أو الاكتفاء بـالرقم على سبيل المثال.

استعمال (الدفتر) يؤكد على ما سبقت الاشارة اليه من تجنر النص في العكالية الميومية، فالدفقر أقرب الى المفوية (دفاتر القلامية), أقرب الى البراءة، وهو بالإضافة الى هذا وذاك، الفضاء الأول للحميمية، الصفحات الأولى للحب والرغبة والطموح الى التأدب، الدفقر يختلف عن المذكر. والبرغبات، وهو يختلف عن السيرة، بالرغم من توظيف

لعناصر «أتوبيوغرافية»، ويختلف عن الاعترافات كذلك بالرغم من استعماله للبوح والهمس أخيانا، والصراخ أحيانا أخرى، يختلف عن كل ذلك في كونه – وهذا ما يجمع الأنماط الثلاقة السابقة – لا يخضع لتخطيط مسبق، بل هو وليد هذه الرغبة في الحكي دون رقابة أو حواجز أو – من ناحية ثانية – السير على نموذج مسبق في الكتابة.

الحقية دانية " انسير على مدودج مسبق في الختاب. ولذلك كانت هذه الدفاتر بعثابة تسجيل حكائي ادإخطية» في الذاكرة والوجدان، في التاريخ والأسطورة، لدى المنفي والمقيم، الطفل والشيخ، الحجر والشجر، المهاجر والعائد... الدفاتر هي محاولة للحفاظ على هذه الذاكرة خوفا من التشويه والضياح، تشويه الذكرى وضياع الدليل، ضياع وإخطية».

د – وكان من الطبيعي أن يجسد هذا المعمار الثلاثي –
 الدفاتر الثلاثة – مستويات أخرى من الحكاية، تلك هي مستويات المحيد السردي الذي كان يقود عملية التأليف أو المحكى عبر الوسائط التالية:

— السجالية التي كانت رراء الاثبات والدحض والتأويل. فالمعرفة معرفة شرعية وجود إغطية تتجاوز إخطية ذاتها. ومن ثم فإثبات هذه الشرعية هو إثبات الشرعية الوجود ذاته. فلم تعد «إغطية» شخصية من شخصيات الرواية أن النص، بل أصبحت قضية الوجود أو عدم الوجود كما سيتضم نا لاحقا.

— السخرية العالية التي تظل مشدودة إلى الطابع السجالي، سخرية تسفه الأطروحات السائدة عند العدو ومن يدور في فلكه من عسكريين ومستشرقين وإصحاب النوايا السيئة، وقصيري النظر وجاهلين ومتجاهلين... الخ، والسخرية عند السارد تقوم على الآتي:

السخرية المستوحاة من المسرور التراثي بحكاياته
 الغنية وشخصياته المتجددة (ظهور الأحابيش السود أيام
 المسعودي، وظهورهم لحظة جلطة المواصلات).

السخرية القائمة على المفارقة اللفظية، والنص يمثلئ
 بمعجم خصب لهذه المفارقات اللفظية التي تحتاج الى حصر خساص لمتاب على المنازة المتصحيف والمزج
 والاغتصار، غير أنه تجب الاشارة الى أن المفارقة اللفظية
 خصر حالفت:

- حسالة اللغة العبرية بهدف تسغيه الأطروحات الصهيونية وخلفائها مثار العلاقة بين اللطائبال والسافاك. بل أن ساردنا لا يتردد في التطبق الساخ على هذه العلاقة بقول»: «ويخلقف المستشرقون هذا أيضا، على حق البكورة هل هو للبيضة أم للدجاجة». (6) كما أنه لا يتردد في تفسير أن «كرر» بعض الجمل أو الأسماء المنحوتة مثل «أم كور» معرزاً أن «كرر» تظل صبهمة. فهي إما دلالة على مريزاً أن «كرر» تظل صبهمة. فهي إما دلالة على تعزي يوريشن» أي شركة، أو أنها من «كور» العبرية «التي تعني البرد، فيصبح اسم الشركة (الأحريكي البارد) وهو جائز أجزاءً كما قبل أي والله أعلم». (•)

۲ - سالة الغذة العربية التي تقوم فيها المفارقة اللفظية على الانتصار لهذه اللغة وإبراز معدنها الغني سواء على مستوى الموار اليومي أو الصورة الأدبية، في الدشع والنشر والمثل المدوارث والبلاغة اليومية. وتكفي الاشارة الى بحثه - وهو لا يتردد في الرجوع الى القواميس والمعاجم العربية الشهيرة - حول عنوان هذه الرواية في صفحات العربية الشهيرة - حول عنوان هذه الرواية في صفحات والبلاغيون والشعراء من نحت وقلب وافتراض والمتدام ومعارضة أن تناص، كما يطلق عليه الآن، في سهاق حوار متفاعل بين الانساق والمصطلحات والأساليب والصيغ والصحكيات.

أن عنصر السخرية بمفارقاته اللفظية من جهة، أو بأحداثه المروية على لسان السارد بعد أن – من جهة ثانية – استدعاها من تراثه، أو من خلال المواقف التي وجد نفسه – من جهة ثالثة فيها من خلال مآزق مبكية مضمكة، أقول بان هذه المواقف شكات وباروديا» ساخرة تتوزع بين المهاء أحيانا، روص المستملحات أحيانا أخرى، في سياق الدفاع عن (الذات) ومواجهة الأخر في أن واحد. ألم يعلق «لوكاتش» في كتاب المعنون بو خطرية الرواية» إن السخرية حدايلة لتجاوز وتعاستنا العاضرية السخرية السخرية السخرية من السخرية من السخرية من السخرية من المساحدة، السخرية من السخرية من السخرية من السخرية من التسامي لمعرفة الواقع أولا، وتجاوزه مانية من المناسقة العاضرة، السخرية من التسامي لمعرفة الواقع أولا، وتجاوزه ثانيا.

والسارد يقدم لنا الكثير من المواقف الساخرة التي قر تمكس لحظات دالة تكشف من رغبة في نقد الذمنيان السائدة، فهها الذهنيات التراثية سواء تعلق الأمر بـ«الأناء أو بـ«الأخر»، «فمسكين الدرامي»، لم يكن مسكيناً – كما جاء في بعض النصوص، بل كان ساكن الجأش مؤمنا بحرية مسكنه عين قال:

إذا هي لم تحصن أمام قبابها

فلیس بمنجیها بنائی لها قصرا (۱۱)

أما سخريته من «الآخر» فهو يصوغها في شكل معارضة ساخرة بين «الخمار الأسور» و«حزام العفة».

قل للمليحة في الخمار الأسود

ماذا فعلت بناسك متعبد

قد كان شمر للصلاة ثيابه

حتى وقفت له بباب المسجد

أما شاعرهم فيقول. تا الله تنت ذا الد

قل للمليحة في حزام العقة بالفرام بنا

ماذا فعلت بناسك متعبد

قد كان أرخى للصلاة ثيابـــه

حتى شمرت له بباب المعبد؟ (١٢)

من هي «إخطية» إذن؟ الأجابة المؤققة عن هذا السؤال تعود الى النص ذاته. فالسارد قد قدم لنا العديد من المؤشرات دارت أساسا حول الخطأ والخطيئة مع التفريق بين الخطأ (وهو العمد) والخطء (ما يتعمد). من الذي أخطأ؟ فليتبوأ مقعده بالنار، أما الذي لم يفعل ذلك متعمدا، فإن المعنى بذلك: نحن جميعا. كلنا أخطأنا في حق «إخطية». وبالرغم من عدم خضوع كلمة «إخطية» للاشتقاق القاموسي، بحكم خلوها منه نهائيا، فإنها تظل منتسبة الى مرجعيتها الأنثوية، هل هي امرأة؟ هل هى شخصية الرواية الأساسية؟ لماذا تمولت «إخطية» الى سروة (شجرة السرو العالية)، الفتاة السمراء التي كان يتمناها الجميع؟ ما العلاقة بين السارد و«سروة» التي كانت الدليل الوحيد للوصول الى «إخطية؟» لماذا تعرضت لذلك العادث المأساوي بعد أن اقتربت من الوصول الى حقيقة «إخطية»، فسقطت من أعلى شجرة سرو- ويا للمصادفة الغريبة بين الاسم والشجرة على

صغر بحري نقي «غسلها ماء الشلال منذ بدء الخليقة» (۱۲) عل ماتت «سروة؟»

مل انتهت وإخطية ه. لا أعقد ذلك، فالسارد لم يتردد قي الله إلى بأن سروة بدت له مثل «راقصة حبشية في غلالة بيضاء في قصر الرشيد ببيغداد، أحيانا، وأحيانا كأنها مارية القبطية. وكانت كلاوياترة، وكانت خيالا، وكانت بهدية المنال. كانت أشبه بما كانت تملأ قلوبنا شوقا الله بعدة أمور مدهشة. وقعت سروة فوق صفرتها رائصة سمراه في غلالة ممراه سيابة، سيابة. وعادت الصغراء ملساء، عذراء، كما كانت منذ بدء الطيقة» (١٤) مل كانت منذ بدء الطيقة» (١٤) كان وتعرقه هي التي وتعرف قصر القول دون غيرها كنا عن الرئيخة، في الأسطورية». (١٥) مل هي مقلقة أم عليا «بإنهطية عظم من عظامي ولحم من لحمي، أم تكون مجيئة المعربة، اليهم من صدري، كما خرجت «منيوفا» من اصبح مجيئير، التهديم، المعروبة العير، التهديم، المعروبة ومنيوطا» من اصبح مجيئير، التهديم، المعروبة الي المعرفة، (١٧)

ما هر المكان الذي يشهد على «إخطية» من جديد، ولم تعد
هذه الأخيرة ملكا للذاكرة، بل اصبحت بداية للخلق،
والسارد يمارس بدون هـوادة، في نصـه، «طوبونيـمـيا»
جديدة لا يمل فيه من ارجاع الاسم الى أصله، والمسمى الى
الرخـه، والكلمـة الى لفتها. فدافسطين» ليست هي
الرزيـد، والكلمـة الى لفتها. فدافسطين» ليست هي
الجيار، (١٧)، ورعباس» ليس هو «اباس» (١٨)، وشارح
الجيل دايس هو شارع «الأمم المقحدة» (١٩)، ولو حدث هذا
التغيير وقبلة السارد سقصبح إخطية» فعلا خطيئة لن تلد

إن والمطيئة، ولم يست هطيئة، بل نحن الذين جعلنا منها خطيئة، ولو لم نتمعد ذلك، علما أننا قد تعمدناه مرات عديدة وما علينا إلا أن نبحث عن الغطيئة الأولى والثانية. الرسا لا عدله ولا حصر من ألهطاء ارتكيناها اتجاه والمطلعة السري النازف باستعرار والتي لا يتردد كل من مر جبط السري النازف باستعرار والتي لا يتردد كل من مر بها أن يقذفها بصفات ونعوت القطيئة. من المعطي إذن؟ بل من يمثل هذه الفطيئة؟ ومن المؤكد أن ولخطيئة لو كنات خطيئة لانتهت منذ أمد طويل، ولكن أن تبقى أننا نحن لنز حمل الفطيئة ونعيد إنتاجها باستعرار ونظاعها الذين نحمل الفطيئة ونعيد إنتاجها باستعرار ونظاعها لذين نحمل الفطيئة ونعيد إنتاجها باستعرار ونظاعها على من ذريد.

ينهي السارد الدفتر الثالث بتوزيع جديد لبيت «عمرو بن معديكرب»

(ذهب الذين أحبهم

ويقيت مثل السيف فردا)

يلاقضاء النص

لعل الفلاصة المركزية المستخلصة من هذا النص المعيز، تكمن في كونه يعد محاولة تأصيلية لردم الهوة بين السارد وتراثه، بين المتلقي وتراثه السردي. ومن ثم مأديل حبيبي، لا يعتبر نفسه محاصرا يحاور تراثا، بل يعتبر نفسه ساردا يسرد كما يجب أن يسرد، ومسوتا يتكلم لغته السردية كما يجب أن تكون، عاجلاً أن آجلا، بغض النظر عن الزمن السارد، إذن بهذه المواصفات يصبح ساردا صالحا لكل الأزمنة.

في قصة «سرايا بنت الغول» يقدم لنا المؤلف في المقدمة هذه الرؤية البليغة التي جعلت من النراث شجرة إجاص يجب أن تثمر إجاصا «دون أن تثمر باذنجانا» (٢١)

الهو امييش

- ١ لسان العرب/ المجلد الأول من الألف الى الراء، هن١٥٥/ ١٥٥.
 - ۲ الرواية: ص١١٠.
 - ٣ الرواية. ص٦١
- ه جورج لوكاتش: الرواية التاريخية/ ص٣٤ (دار الرشيد/ العراق. ١٩٨٠).
 - ٣ الرواية: من١٧.
 - ٧ نفسه: ص: ٥٠ ٥٢.
 - ٨ الرواية/ ص٠٤
 - ۹ نفسه/ من۲۷.
 - 0-7--
 - ۱۰ نفسه مس۳۲.
 - ۱۱ الرواية. ص٦٢.
 - ۱۲ نفسه: ص ۲۱.
 - ۱۳ نفسه صر،۸٤
 - -- بنسه صء
 - ۱۶ نفسه
 - ١٥ الرواية ص٨٦
 - 11 تفسه, ص7*1*
 - ۱۷ نفسه. ص۱۵.
 - ۱۸ نفسه صر ۷۲
 - ۱۹ نفسه، ص۲۵
 - ۲۰ نفسه مر ۲۰
 - 11 ulus au. 1
 - ٢١ المقدمة/ ص١٥.

ضد . . مدرسة فيينا

Alle Es Marier per fre alle of the confirmation of the

محمد الصالح العيساري *

الحديث عن الوضعية المنطقية الجديدة تعديدا بكافة وجهات نظرها التعليدا بكافة وجهات نظرها التعليمة للمسيين التعليمة لفسين التعليمة المنطقة اللغة، لا يمكن إدارتها بسهين أولا جدية الموضوع الذي طرحته جماعة، فيينا، بصدد التفلسف في لفة العلم وفي حدود، دانيا، خطورة الطرح الفلسفي للفة العلمية والذي يتمثل في وجود لفة خاصة بالعام تعتلف عن بقية الاتجاهات الاخرى الاستعمالية للفة. وسوف نفصل القول في هذا المتعليم عذا التقديم الموجز.

في الحقيقة أن الدافع الذي قادني للمغامرة في الكتابة حول هذا الموضوع الصعب ذي الطابع الشخصى في المجال العلمي، يرجع بي الى أيام تلقى العلم حين كنت طالبا للفلسفة على مقاعد الدراسة في جامعة ليون الثالثة، حيث لازالت عبارة استاذ مادة المنطق ترن في أذني.. لا لغة يقينية غير لغة العلم، وذلك في معرض تعليله للفلسفة التحليلية للغة عند جماعة «فيينا» ومنذ ذلك الوقت انشغلت بمثل هذه الافكار سيما على الصعيد الفلسفي، وحصلت عندي بلبلة كان سببها هذا السؤال الذي طرحته في حينها على نفسى. اذا كان العلم هو الذي يصنع لنا اللغة اليقينية بالمعنى العلمي؟ فأي يقين انن ستبنيه المعارف الاخرى غير العلمية؟ وتطور معى هذا السؤال وكان لابد- اذا من البحث في ماهيته وكانت فلسفة جماعة (فيينا) اللغوية العلمية هي المجال الذي يمكن فيه تحريك هذا السؤال وهي الفلسفة التي بنيت على حجج منطقية علمية صارمة ومع ذلك فنحن بقدر ما نؤمن بالقيمة العلمية لفلسفة اللغة التحليلية عند هذه الجماعة في حدود المعرفة العلمية الصحيحة والخبرية، بقدر ما نحن نختلف حول صيغة المعنى الذي تدل عليه العبارة اللغوية العلمية، والمعنى الخاوي الذي

تقدمه العبارة الزائفة كما في الشعر او الميتافزيقا.
أن ابحارتا في هذا المجال العميق نرجو ألا يكلفنا كثيرا من
الانطعاء او عدم الفهم الصحيح في مثل هذه القضايا الهامة، ذلك
انتا مسحاول مناقشة اساتذة وعلماء كبار في ميدان القلسة
التحليلية للغة العلم، ولكن لعل رفض مؤلاء المفة الميتافزيقا مثلا
بوصفها لقة زائفة وتشكل، الحباء قضايا، هو الذي يكون لنا
حافزا اضافيا لمناقشة هذا العرضوع.

ما هي قصة الوضعية المنطقية والوضعية المنطقية الجديدة؟ وماذا أرادت ان تقول باسم العلم؟ وهل ان قولها بان الخبرة الحسية تمثل المجال الوحيد الذي يمكن ان نفحص فيه القضية ذات المعنى والقضية الخاوية من المعنى يلغي فعلا كل العبارات المعرفية الأخرى في بناء المطبقية؟

ثم ما هو مصير كل العبارات او القضايا التي لا تستجيب لشروط الغيرة الحسية؟ قبل يكفي فقط أن نحشرها في مجال الغواء واللامعني؟ لنها لاستلة شرعية ربما يمكن أن تقودنا الى قبول، او رفض هذا التصور العلمي للغة عند جماعة «فيينا» كأساس للحصول على اليقين الضروري لحقيقة الإشباء «فيينا» كأساس

إن تاريخ ظهور الوضعية المنطقية يرتد الى (هيوم) من حيث ارتكازها في نهاية التحليل على الخبرة الحسية المباشرة، وذلك

 ^{*} كاتب من تونس.

عندما يكون الحديث قائما حرل شاهرة من ظراهر العالم النارجي: اما حين يرتد هذا التاريخ الى (ليبنيتز) فاننا سنجده يفرق بين حقائق العقل من ناحية وحقائق الواقع من ناحية لفرى



انطلاقا من هذا التمويز الذي قام به (ليبنيتز) بين المقائق التي يتر بها العقل والمقائق التي يقر بها الواقع، سنبين حقيقة هذه التنزية كما سيصرغها ركي جيب محمور اذا نظنا هذه التفرقة الى عام الفضايا، اصبحت تجري بين القضية التحليلية والقضية التركيبية. أن القضية الأولى يقينية لأن محمولها يكرر ما في موضوعها من عناصر، أما القضية الثانية فهي احتمالية لأن محمولها يضيف الى موضوعها خبرا جديدا.

إن (ليبنيتز) كان قد مثل في المقيقة احد الرواد الفلسفيين الذين مهدوا الطريق امام الوضعية المنطقية بكافة اتجاهاتها الفلسفية اللغوية، وهنا نجد (كانط) الذي شكلت فلسفته النقدية مجالا أخر استلهمت منه الوضعية المنطقية والوضعية المنطقية الجديدة بعض مرتكزاتها الفلسفية اللغوية، ويتمثل هذا الاستلهام من طرف الوضعيين في قوله الشالي. وهي أن تكون الغيرة هي المجال الوحيد الذي يمكن للانسان أن ينهل منه احكامه العلمية، بل قد ذهب في بنائه للميتافيزيقا التي يمكن أن تصير علما الى القول: إنه لابد عليها أن تهتدى بالرياضيات والفيزياء حتى تبنى أحكامها الصحيحة. لكن الاختلاف الذي ظل قائما بين (كانط) والوضعيين المنطقيين، يمكن في ان (كانط) كان يرى في (الشيء في ذاته) - - LA CHOSE EN SOT - (الشيء في ذاته) الانساني، ومع انه يقر بوجودها واقعا، لكن لا يمكن اكتشافها تجريبيا. في حين أن الوضعيين المنطقيين يرون أن هذا التعبير حول (الشيء في ذاته) في ضوء التحليل المنطقي انه ليس بدى معنى، وهنا يكمن مبدأ الاختلاف بينهما.

لكن أهم رافد للوضعية المنطقية والوضعية المنطقية الجديدة اللاهة، يتمثل في التطورات المذهلة التي حصلت تحديدا في مجال الرياضيات والفيزياء، حيث تمثلت الخطوة الاولى في نريض الفيزياء، اذ أصبح حل معظم القضايا الفيزياء، يجري

بواسطة الرياضيات أما الخطوة الثانية فهي تكمن في انهيار مبدأ (الحقمية) في الفيزياء الحديثة وظهور نظرية الاحتمال التي أصدية أن أسل له الفيزيائي أعامة أعلمت عبداً الريبة (الدائل الذي أسس له الفيزيائي (مايزنبرج) (وسروننجر) (وبول ديراك)، وأفضى بهم الى اعادة المايزنبرج) (وروقا تجدية تدعى ميكانيكية الكم تلكم المحتمدات ودوقا لهذه النظرية، لم تعد الجسيمات تمثلك مواقع موسرعات محددة ومنقصلة عن بعضها البعض بحيث لا يمكن مشاله تها، وأنما انتطالت ثلا الجسيمات حالة كمية بحيث لا يمكن مشاله تها، وأنما انتطالت ثلا الجسيمات حالة كمية متأثية من دمج الموقع مع السرعة) . (١)

إن مجمل التطورات والاكتشافات العلمية المتلاحقة في جميع سيادين الطالم قد عزز من مواقعه وهيمنته على جميع المعارف الاخرى: وقد أدى كل هذا للي تعميق مزيد الاختذافات بين النصار الدعام وانصال العلوم الاخبري الممتلشة، وقد انحكس هذه الاختذافات على العلاقة القائمة بين القلسفة والعلم والتي شهدت أشكالاً أخرى للصراع الذي تم فيه الحسم الابستمي بين القلسفة والعلم والتي طلاحة المتعال ينيفها.

ان جميع هذه المتغيرات التي حصلت على صعيد نطور العلم، قد أدت الى تدعيم تهار الوضعية المنطقية التي اتخذت منطق العلم سيبلا في بناء اطروحاتها وذلك في مقابل تيار المثالية الذي ظل محافظا على تعالية نزعته العاورانية التي تلخص أصل الوجود

والأن عندما نتناول بصورة عامة تيار الوضعية نبد الفيلسوف الفرنسي وماام الاجتماع (كونت) حدث نعب الى تنظيم المعارف المقلبة وجعل منها علوما عللية، كما قد حاول من جهة أخرى العقلبة وجعل منها علوما عللية، كما قد حاول من جهة أخرى العقلبة وتوحيد شقى المحلة البارضية الله ثلاث مراحلة المرحلة الميتافزيقية البرحلة الوضعية، المرحلة الوضعية، أشد عند القلصة الى الوضعية أشد عند القلصة الى تطور الوضعية (الكونتية) الى الوضعية المنطقة التي ظهرت على يد (فريجه) (ويتراند رسل)، لقد حاول المنطقة التي ظهرت على يد (فريجه) (ويتراند رسل)، لقد حاول كل من (فريجه) و(رسل) ان يتعقب قضايا الرياضيات الخالصة في تطور مسايا الوياضيات الخالصة في تطور مسايا الولضعية المناطقة الخالص، ولقد حقق كل منهما خاتا بالغ التأثير وهذر مسايات الرياضيات الرياضيات المؤدن من الوضعية المنطقة المناطقة على يدجماعة مرسعة هيئيات المناطقة المناط

- من هم جماعة مدرسة الهيئا، الوضعية المنطقية الجديدة? وما هي حدود فلسفة اللغة التعليلية لديهم؟

وما هو الاختلاف الجوهري عندهم بين لفة العلم ولفة اللاعلم؟

إن محور البحث الفلسفي عند جماعة (فيينا) هو اللغة دلالة و لكبيا، وفي هذا الاطلار من البحث نجد أن اولى المهام التي تصمت لها مذه الجماعة الفلسفية تتمثل في ترضيح الدلالة اللغوية وذلك بتجلية جانبها «السيمي» - 2000/2000/00 وتقول هذه الجماعة إن ما لا يرتد الى الغيرة الحسية بكون بغير معنى، بيضا يتوقف المعنى على كل خيرة تمدنا بها الحواس وتكون تمتملة بالأوقع الفارجي على نحو محسوس، وعلى هذا الاساس يقسم الوضعيون المنطقيون الجدد القضية الى قضية تحليلية أو قضية تركيبية، (ومن هذا المنطاق كان تقسيم الوضعية المنطقية الشهير للعبارات أو الجمل أو المناز ما يتمثل في الصور الدعوية أن قصين: ١- العبارات ذات الصورية (النطق الرياضيات) وإما القضايا التركيبية القائدة على الخيرة (فضايا العلم التجريبية)

 العبارات الخالية من المعنى- DEPOURIVIS DE SENSS وهي العبارات الميتافزيقية، وهنا يطابق الوضعيون بين المعنى وبين العلم، وحيث لا علم لا معنى(٢).

انن إن القضية التحليلية أو القضية التركيبية هي قضية دالة على معنى أما بالمعنى الصوري كأن نقول أساً للتي لا تقول غير البات الهوية (فتجنشتين) وأما بالمعنى التركيبي حين نقول: أ هي بد فالقضية هذا اخبارية وتتخذ صورة منطقية.

المجردة: أن النوع الاول يخص الصلم، والنوع الشائي بخصر الشغلق، الذي لا يقول شيئا حول، الواقع، ولكنه يفتح بالدقة الصورية - SYLOGOROUS كما في الرياضيات، أما النوع الثالث فهو يخص القلسفة. ويبدو انطلاقاً من هذا التمييز بين الأنواع الثلاثة من القضياء قد تبلور تبيارا جديدا للوضعية المنطقية يمكن أن نطلق عليه التيار المناهض للميتافيزيقاً عند جماعة مدرسة فيينا، ويهذا المعنى فان (التركتاتيس) يفصح تدقيقاً، أن القضيط ليس لمها سرى امكانيتين، وهي ألا تعني شيئا . بخصوص الواقع الغبري، وما أن تقوم بتعيين الشيء كما تدركه الحواس في هذا الواقع، ومعنى أعرب أذا كانت القضية تعني شيئا . ما، فان هذا الشيء لا يعني غير الواقع، بينما كل قضية لا تتصدن عن الواقع، فهي لا تكون سوي قضية مجردة.

أن هذا التحديد يمثل مبدأ التحقق والمواجهة مع الواقع الذي يساعد على رسم خط يغصل بين القضايا التي لها معنى والقضايا الغالية من المعنى، ويهذا فنان «مبدأ التحقق» عند جماعة مدرسة «فيينا»، يصبح خاصية للمعنى. وفي نفس هذا الاتجاه العلمي التحليلي للغة، يذهب (كرناب) مبينا بدقة علمية صارمة مفهوم الفلسفة العلمية كنظرية للمعرفة، ولكنها خالية من كل انطولوجية ومن كل بسيكولوجية، وإن هذه النظرية الجديدة للمعرفة تقوم على تحليل منطقية للغة العلم يقوم على أسس نحوية (SYNTAXE) (٤) وفي حدود هذا المعنى يقيم (كرناب) تفرقة علمية بين القضايا التي لها معنى وهي القضايا الثي يمكن التحقق منها خبريا، والقضايا الميتافيزيقية الخالية من المعنى ويطلق عليها (أشباه- القضايا) - Pseudo propositions لانها لا تخضع للنظام النحوى المنطقي، وإن هذا الفصل الذي يقيمه (كرناب) بين القضايا العلمية والقضايا الميتافيزيقية (أشباه-القضايا)، سيدفع به الى احداث قطيعة جذرية بين الميتافيزيقا وفلسفة العلم وهذا ما سيدفع بحلقة «فيينا» اللغوية الى زرع ترسانة من الالغام أمام كل من يحاول الربط بين العلم والميتافيزيقا لأن سعيه سيكون عبثا لا طائل منه، ذلك انه يستحيل الربط بين معرفة تقوم على التجريب ومعرفة أخرى تقوم على التجريد والتخمين. وبهذا يستبعد (كرناب) الميتافيزيقا من كل اتصال بقضايا العلم وخاصة منها الخبرية. (٥)

ولكن الآن ما هو المعيار الذي سيمكن انصار الوضعية المنطقية الجديدة من التحقق من صدق القضايا أو كذبها؟ وهل يشكل المبدأ اليقيني الشامل للحكم على كل القضايا؟ ان اساتذة جماعة

, فيينا، يحددون بأنفسهم، هذا المعبار وهو «مبدأ التحقق»، يقول
ر عزمي اسلام في مقالة له بعنوان (مشكلة المعنى في القلسفة
المحاصرة) أن عبدأ التحقق، يمكن التعبير عنه بما يلي: أن معنى
المحاصرة) أن عبدأ التحقق، يمكن التعبير عنه بما يلي: أن معنى
الدي القلاسفة ورجال المناقق، وهم يستخدمونه المتثبت من ان
العبارات التي نقولها صعادقة أم هي كاذبة وذلك بالرجوع ألا
الواقع الخارجي لمقارنتها إن الفيلسوف، مثل المنطقي حين يريد
التأكد من قضية معينة فانه يحيل صدقها أو كذبها من خلال
الناقية ال عدم مطابقتها للواقع، لهذا لا نجد فرقا بين استخدام
الفيسفات الشالية والفلسفات الوضعية «لمبدأ التحقق، لأن
كليهما يختبران معائي العبارات والالفاظ كما يصدفها الواقع
البحا معاني العبارات والالفاظ كما يصدفها الواقع
الموضوعي، ويالتالي فان الوضعية المنطقية التي تحال دائما
الرباع العاني تحت سيطرة المخبرة الخارجية، المباشرة، فهي
النهاية وفي حالات متعالية كليرة للتعبير عن أغراض

حين يطرح جماعة مدرسة «فيينا» معيار «ميذا التحقق» للتثبيت من صدق أو كذب القضايا، غانهم يريطون هذا الميدا بمعنى من صدق أو كذب القضايا، فأنهم يريطون هذا الميدا بمعنى أو التحقيق أن التحقيق أن أن يذك المنافذة لا تكون ذات دلال ملقمين يعرف معتبية باللسبة لأي شخصي الا أذا كان هذا الشخصي يعرف كيف يتحقق من القضية التي توجي هذه العبارة بالتعبير عنها، أي أنا عرف ما هي المطاهدات التي تقويده في ظروف معينة الي أي لينا عاصلة أم ينها صداية أو ينها بالمنافذة أو رفضها على انها كانية) (٢) في مقالة أخرى لراجأ، إيل بعنوان (التحقق والخبرة)، أن ميدا التحقق بعني تحديد صدق أو كذب القضية بمعرفة مدى اتفاقها للتحقق بعني تحديد صدق أو كذب القضية بمعرفة مدى اتفاقها أو اختلافها مم الواقد, (٧)

لكن علينا أن نعرف هنا ماذا تعني كلمة «اتفاق» وكلمة «ولقع» عند انصار الوضعية المنطقية الجديدة؟ وهذا مثال يمكن ان يبين لنا مفهوم التطابق بين هاتين الكلمتين.

إننا عندماً نقول، اللقم الاحدر موجود فوق الطاولة، فانتنا تكون منا قد عينا وجود القلم فوق الطاولة وجودا فطيا، مما يعني هذا التنا لحدثا تطابقاً بين وجود القلم القطبي والعبارة الدالة على منا الوجود. أي أن هذه القضية ليست سوى نتيجة للواقعة الخدية متطابقة مع العبارة الدالة عليها. وبهذا المعنى، يعكنا إن نعير من التغاباتي بين القضية تصور الحالة التي نجع عليها الواقع الشارجي كالتألى، فإذا كانت القضية تصور الحالة التي نجع عليها الواقع

الخارجي تصويرا دقيقا وترسمه رسما واضحاء كانت القضية مطابقة للواقع، وهذا يعني انها صادقة واذا كانت غير ذلك فهي كاذبة. ونجد نفس هذا التحليل عند (فتجنشتين) في نظريته التصويرية للغة الذي يقول في رسالته الفلسفية المنطقية، ان القضية رسم للوجود الخارجي لانني اعرف الحالة التي جاءت تمثلها، وذلك اذا فهمت القضية: ثم يذهب من جهة ثانية الى تشبيه التطابق بالاسقاط في الهندسة، اذ ان القضية هي اسقاط للوجود الخارجي بمعنى أن تجيء القضية ظلا له، او ان يسقط ظله في القضية فتكون القضية رسما له. وعلى هذا الاساس تتماثل القضية العلمية مع الوجود الخارجي.(٨) لكن هذه المطابقة بين القضية والواقع الخارجي، لا تشمل الاشياء المفردة وانما الاشياء كموضوعات في ترابطها مع بعضها البعض ويما ان العالم منظور اليه عند الوضعيين المنطقيين من جهة الوقائع، فهو لا يتشكل اذن الا من الوقائم الذرية، اذ يقول (فتجنشتين) في رسالته الفلسفية المنطقية ان ما هو موجود هو وجود الوقائع الذرية، وإن العالم هو مجموع الوقائم وليس الأشياء، وهذا يعني ان ادراك العالم يجرى بوصفه وجودا فيزيائيا مما يعنى هذا قيام تطابق بين العلم والمعنى. وهذا التصور قد ذهب اليه كل من «أوتو نويراث» و«كرناب» حين بينا، أن هناك لغة واحدة للعلم الموحد المتمثل بعلم الفيزياء، وهذه اللغة الفيزيائية تتمتع بخاصية تجعلها كلية - Ianguage universel يمكن أن يقال فيها كل شيء له معنى. لقد كان (كرناب) يقول (إذا كنا سنتخذ لغة الفيزياء كلفة للعلم يسبب خاصيتها كلفة كلية، فإن جميع العلوم ستتحول الى الفيزياء، وستستبعد الميتافيزيقا على انها لغو، وتصبح العلوم المختلفة أجزاء من العلم الموحد). (٩)

لثن كان (كرناب) قد بين أن كل قضية هي عبارة عن وقائم ذرية كمكرا اشتبارها أجريجيا، فأن «فريدريش فيزبان» (وفسعي منطقي) قد ذهب الى رأي مختلف في مقال له بعنوان (مبدأ القابلية للتحقق أن يقول، أنه يوجد بعض الناس من يعيل الى الاعتقاد بوجود عالم مؤلف من وقائم في مقابل عالم اللغة الذي يتألف من ألفاظ وعبارات تصف هذه الوقائم، وأنا لا أرحب كثيرا بهذا الاعتقاد أن (فايزمان) على عكس (كرناب) كرضعي منطقي، لا يفصل بين عالم الوقائم عمالم اللغة، ذلك عنده هينما وفي هذا اللغة، فانما نقوم بذلك لنحدد جانبا أو جزءا من العالم، وفي هذا المنطقية بخصوص المكالية اللغة والواقع، ولكنها الوخمة والوقع، ولكنها الوضعية الدنطة، والوقع، ولكنها

تلتقى عموما ضمن حدود التحديد العلمي للغة. ولكن كل مبادئ الشحقق والقابلية للتأييد والاختبار قامت ضدها اعتراضات عديدة، سيما وإن هذه المبادئ تميز عموما بين نوعين من القضايا. القضايا الدالة على المعنى: وقضايا غير دالة على المعنى كالميتافيزيقا (خاوية من المعنى)، ولقد دأب (كارل بوير) احد الفلاسفة المناوئين للوضعية المنطقية الجديدة الى دحض كل أرائها دون هوادة، مما دفع بالجماعة الى تعديل بعض أرائهم بخصوص مبدأ التحقق، حيث تم استبداله من طرفهم بمبدأ القابلية للتأبيد.. والقابلية للاختبار، لتجاوز أشكال القصور التي ألمت.. بمبدأ التحقق، في حدود القضايا العلمية تحديدا. (١٠)

إن النقد الذي وجه الى «مبدأ التحقق» من طرف (كارل بوير)، فهو ذاته ليس قضية تطيلية، وليس هو قضية تركيبية، فكان ان عرض الوضعيون قبوله على اساس تجريبي، مما جعل (اير) يميز مثلا بين «التحقق بالمعنى القوى» والتحقق بـ «المعنى الضعيف» وهو يعبر عن الفرق بينهما بما يلي.

إن القضية يمكن التحقق منها (بالمعنى القوى) اذا كان ممكنا ان تؤسس بصفة حاسمة وقاطعة على الخبرة، وهي قابلة للتحقق بـ(المعنى الضعيف)، اذا كان للخبرة ان تجعلها ممكنة. على هذا الاساس نلمس أن (مبدأ التحقق) لم يعد يشكل المعيار الوحيد للحكم على صدق القضايا أو كذبها، وقد أدى هذا الى توسيع مجال فلسفة لغة العلم وفتح ابوابه على الاحتمالية، وهنا يأتي (كرناب) ليقوم بطرح فكرة التأبيد والاحتمالية او درجة التأبيد ودرجة الاحتمالية تحت تأثير النقد (البويري)، ولقد كان (كارل هميل) اكثر الوضعيين المنطقيين الجدد استجابة لهذا النقد في التخلي عن (مبدأ التحقق) فأخذ طريقا مغايرا لهم اذ اعلن رفضه (للتحقق) على أساس رفض الاستقراء، وأعلن انه لا يمكن اعتبار النظرية علمية، ما لم تكن قابلة للاختبار التجريبي، والتأبيد ببينات تجريبية.. وحينما تكون النظرية علمية فلا يمكن بالطبع ان يفضى الاختبار الى تأييد حاسم، بل فقط الى بينة مؤيدة بدرجة اكبر او اصغر ومن هنا تكمن أهمية معيار القابلية للتأييد والاختبار) (۱۱)

ان استناد (كارل همبل) على قانون (مبدأ الريبة) الذي وضعه (هايزنبرج) في المستوى الميكروفيزيائي على اساس الصعوية القائمة في تمديد موقع الجسيم وسرعته في نفس الوقت والذي مرده أن الجسم أصبح يشكل مادة وتموجا معا، مما أسقط مفهوم الحتمية والقول بالاحتمالية، هو الذي دفعه الى رفض (مبدأ

التحقق) واستبداله بمعيار القابلية «للتأبيد» و«الاختبار». لكن كل هذه المراجعات والتعديلات التي طرأت على معيار (مبدأ التحقق) والقول بمبادئ وضعية اخرى اتخذت (الاحتمالية) كمبدأ للتعديل عند جماعة (فيينا)، لم تغير في الحقيقة لديهم اشكالية التمييز بين لغة العلم ولغة اللاعلم مع بعض الاختلاف في وجهات النظر، وسوف يفرض منطق العلم كل القضايا والعبارات التي لا تستجيب للبني (السانتاكسية) و(السيمنتية) التي تقوم عليها اللغة التحليلية للعلم، مثل القضايا الميتافيزيقية التي تعتبرها الوضعية المنطقية الجديدة خالية من المعنى، وهي تشكل (أشباه قضايا).

* المبتافية بقا خله من المعني:

لقد ميزت جماعة (فيينا) على أساس (مبدأ التحقق) تحديدا بين القضايا الحقيقية التى تقوم على الخبرة والتحقق التجريبي وهي صادقة بالضرورة، والقضايا الاخرى كالميتافيزيقا التي لا يمكن اختبارها بواسطة (التحقق)، ويالتالي فهي تكون خالية من المعنى ويمكن تكذيبها ولهذا فهي تدخل تحت (أشباه القضايا). وهذا (فتجنشتين) احد اساتذة الحلقة البارزين يقول: أن التعابير الميتافيزيقية مجرد لغو او كالم بدون معنى، لهذا لا يمكن اختبار عباراتها بواسطة (ميدأ التحقق). مما يعنى هذا ان القضايا او التعابير الميتافيزيقية تبحث فيما يوجد خارج الوقائم المادية، فندن حين نقول على سبيل المثال (الوجود موجود بما هو موجود) فهي تشكل عبارة خاوية من المعنى لاننا هنا حددنا المقيقة الفعلية للرجود بعبارات تبحث في الماهية او العلة التي تقع خارج هذا الوجود، وهذا يعنى استحالة فحص هذه العبارات على أساس التجربة ومعاييرها المادية، بينما حين نقول: ان التفاحة تسقط من الشجرة بسبب قانون الجاذبية)، فنحن في الحقيقة نكون قد اختبرنا تجريبيا القانون العلمي الذي يؤدي الى السقوط- in chure ولهذا فيان عبيارات هذه القضية ذات معنى وتمثل الصدق الضروري الذي أكدته التجربة العينية. فهذا (كارناب) يقول: (ان العبارات الميتافيزيقية خالية من المعنى لانها لا تحمل اية دلالة واقعية، وبالتالي فهي تبقى خاضعة للاستعمالات اللغوية اللاعلمية ولا يمكن التحقق منها خبريا مما بحعل منها شبه قضية). (۱۲)

ان عبارات مثل (السبب الاول) و(المطلق) و(الوجود بذاته) .. الخ! لا يمكن ان تؤدي الى شروط الحقيقة بوصفها لا تخضع منطقيا الى أى تحليل نحوى او خبري عند (كارناب)، وعلى هذا الاساس تبقى

علوا من المعنى، ولكن الى أى مدى يمكن الاطمئنان النهائي الى مثل هذا القول ان العبارات الميثافيزيقية وتحديدا كل العبارات الميتاميزيقية مجرد لغو وخالية من المعنى؟ وهل ان كل القضايا والتعابير غير العلمية تكون خالية من المعنى فقط عندما لا تخضم (لمبدأ التحقق)؟ وهل أن صدق القضايا يبقى متوقفا على ما تقدمه لذا الخبرة الحسية والتجربة فحسب؟ لأشك أن الحواب حول بعض هذه الاسئلة يبقى أمرا موجبا عند جماعة (فيينا) وحاسما بالايجاب قطعياء لان خارج نطاق العلم والتجربة العلمية لا يمكن البحث عن صدق القضايا ومعانيها المنطقية: ان في هذا المقام ولثن كنا نثق بأهمية الوظيفة التحليلية المنطقية للغة العلم في تحديدها للقضايا والتعابير الصادقة التى تبنى نحويا وتفسر معانى العلم وتكون موائمة تماما لما تنصح عنه التجرية في المخابر العلمية، وهو أمر لا يمكن دحضه بأية ذريعة ما ورائية، فاننا في المقابل لا يمكن أن نقر بهذا التصور على أنه المجال الوحيد الذي يجب أن ترد اليه كل الاستعمالات الاخرى للغة والتي اما ان تكون خاضعة للتجربة وللتحليل النحوى المنطقى الشكلى للعبارة اللغوية فتكون بالتالى دالة على معانى صادقة بالضرورة؟ وإما أن تكون غير خاضعة للاختيار (والتحقق) فتكون خالية من المعنى وكاذبة بالضرورة؟

ان مثل هذا التدهيل عند جماعة «فيينا» للتمييز بين القضايا الدالتا على المعنى (قضايا العلم) والقضايا الأخرى (قضايا السائم في المعنى وان كان هذا التمييز يخدم المبتغيزية الفلولية المستوي القريب اللغوية المتحديد الشروط والقوانين والتراكيب اللغوية المتحديد التي تبنى بها لفة العلم، فانه في المستوى الأخرى المفتوحة في مجال استضديد للوضعية المنطقية الجديدة يضر بعلاقة لفة العلم بالستوجات الاستعمالية الأخرى للفقة (لفقة الفن لفة المتنفية لذي المتنفية المتنفية المتنفية المتنفية القناء المتنفية الم

إن عدنا في الواقع الى تطيل العبارة السابقة (التفاحة تسقط من الشجرة بسبب قانون الجاذبية)، فهي عبارة نتفق فيها مع الرضعيين المنطقيين الجدر انها عبارة تخضع للقوانين

الاختبارية للتجربة، وبالتالي فهي دالة على معنى خبرى متصل بالواقع الخارجي المتمثل بقانون السقوط وقائمة على الصدق الضروري الذي تحتمه التجربة. كذلك يمكن ان نحكم على العبارة (الوجود موجود بما هو موجود) بانها تشكل مفهوما عقليا دالا على ادراك الوجود، والعبارة هنا مباطنة عقليا بل مطابقة للوجود ذاته ليس كواقعة خارجية وانما كواقعة ذهنية منطقية يمكن الاستدلال عليها بواسطة العقل، ولهذا لا يمكن ان تكون هذه العبارة الفلسفية خالية من المعنى، لانها ان كانت كذلك فهي ستكون اذن خالية من المبادئ العقلية الأولى وآلة المنطق التي تقف وراء صناعة هذه العبارة عقليا ومنطقيا وهذا طبعا مختلف ويناء على هذا القول فان الميتافيزيقا مثلا ليست منفصلة عن الواقع (لاننا لم ندرك يوما وجود ميتافيزيقا تجرى عباراتها في السماء) بل هي مرتبطة به ومباطنة له، وهي وأن كانت تبحث فيما وراء الطبيعة، الا أن هذا البحث فيها مرتبط بالطبيعة، أذ البحث في الوجود الكلي او في الوجود من حيث هو كذلك مرتبط بادراكنا للموجودات المفردة. وهذا ما يتضح في ابحاث بعض الفلاسفة الوجوديين المعاصرين الذين ريطوا بين وجود الذات ووجود الأخرين. كما ان البحث في الجوهر مرتبط كذلك بالواقع على اساس انه يوجد في مقابل وجود الاشياء بالعرض او ما يختفى وراءها وذلك على حد تعبير الأستاذ (بديع الكسم). بهذا المعنى يمكن ان نقول: ان الميتافيزيقا ليست علم (ما يوجد) (الفيزياء)، وانما هي علم ما يمكن ان يوجد وراءها، يقول كانط معرفا الميتافيزيقيا في (مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة يمكن أن تصير علما). (ان الميتافيزيقا بتعريف تصورها نفسه لا يمكن ان تكون تجريبية، ولا يمكن أبدا استعارة مبادئها، ذلك انه لا ينبغي ان تكون هذه المعرفة معرفة فيزيائية، أي معرفة تتجاوز حدود التجربة. ولذلك فليس العلم الطبيعي او السلوكي يصلحان أساسا لها، اذن فالمعرفة الميتافيزيقية معرفة قبلية ينتجها العقل الخالص) (۱۳)

ان هذه المعرفة القباية الشالصة للميتافيزيقا، هي معرفة سوف يقرن كاناه وجودها بالرياضيات والعلوم التجويبية، ويالقالي ستقطع هذه الميتافيزيقا المقبلة مع كل ميتافيزيقا تتليدية تقوم على العقل النظري فحسب. وعلى هذا الأساس سوف يخلص كاناه الميتافيزيقا من كل الأوهام والأقاويل الشكامة التي ارتبطت بها منذ (ارسطو) حتى (ديكارت) و(ليبنيتز).

ان حرص (كانط) الفلسفي هو ان يشبت أقدام المعاني

الميتافيزيقية العقلية على أرضية العلم ليس بالمعنى التجريبي وانما بالمعنى النظري الخالص، فهل يمكن الادعاء بعد الآن أن القضايا او العبارات الميتافيزيقية خلو من المعنى؟ بمجرد انها لا تستجيب لشروط التجربة وقوانينها العلمية؟ طبعا يصعب الحسم اجرائيا بالمعنى العلمي التجريبي الضيق في الحكم على الميتافيزيقا بخلو المعنى وإن استخدام (مبدأ التحقق) في الحكم على القضايا العلمية التي تخضع لشروط الحقيقة العلمية التجريبية تحديدا، لا يمكن تطبيقه بالضرورة على التعابير والقضايا الميتافيزيقية والفلسفية التي لا تخضع لشروط التجربة العلمية، وانما لاساليب لغوية عقلية ومنهجية اتصالية تربط بين الذات والعالم، لكن (كارناب) يرى ان الميتافيزيقا محرد لغو، ويتفق معه بهذا الصدد كل من (فتحنشتين) و(آير) و(موريس شليك) لأنها كما بينا في بداية عرض هذا التحليل، لا تستجيب (لمبدأ التحقق) ولشروط التجربة العلمية، وان كان (كارناب) يزعم في معنى آخر له اذ يقول: ان الميتافيزيقا تنطوى على نظريات لا تشتمل على قضايا علمية، لكنها تعبر عن شيء ما، ومع ذلك يظل هذا الشيء، ما بعيدا عن مجال التحقق والاختبار والتجربة

ان استبعاد الميتافيزيقا باسم العلم بوصفها لغوا لا يشكل قاعدة عقلانية تخدم الصلة المعرفية التي يجب ان ثقوم بينهما لخدمة تطور المعرفة البشرية حتى وان كان هذا الاستبعاد مبنيا على اسس منطقية وعلمية (واذا كانت حجة جماعة (فيينا) في ذلك قائمة على اساس ان بعض الافكار الميتافيزيقية قد أعاقت التقدم العلمي، وأبرزها فكرة (أفلاطون) بتحقير المادة وكل ما يتصل بعالم المواس، فأن هناك افكارا ميتافيزيقية أخرى قد ساعدت على تقدم العلم بل كانت ضرورية له) (١٤) وان الامثلة لعديدة إذ يمكن العودة بها الى بدايات الفلسفة الطبيعية الأولى في اليونان القديم عندما كان التأمل الفلسفي يشكل عاملا أساسيا في بناء التصورات العلمية. بل ان بعض الأفكار والمفاهيم الميتافيزيقية داخلة في نسيج العلم بطريقة يستحيل معها الحكم بأنها خاوية من المعنى: أن الفصل الذي قام به الوضعيون المنطقيون الجدد من جماعة (فيينا) بين قضايا العلم الدالة على المعنى وقضايا الميتافيزيقا الخلو من المعنى، قد أحدث (شبه قطيعة) معرفية ضيقة الحدود بين العلم والفلسفة، وان النقد (البويري) الذي وجه لدحض آراء هذه الجماعة (وان كان يتسم بنوع من المغالاة والافتقار للدقة الموضوعية) فانه قد

أيرز التناقضات التي أدت الى زعزعة (مبدأ التحقق) واستبدائه بمعايير منطقية أخرى، لم يحالفها الحظ كثيرا في القضاء على الميتافيزيقا باسم العلم. ويبدو أن الوضعيين المنطقيين الجدد كانوا قد تأثورا بذلك التعارض الظاهر بين دقة الرياضيات وبين عمد دقة وغموض التلسقة، وقد جرهم هذا التعارض الى هذه القسمة التي لو كانت دقيقة لربما عادت على العلم بالويال التديد.

صحيح ان الوضعيين المنطقيين الجدر قد قدموا هدمات معرفية كبيرة في تطوير المناهي البنائية والتحليلية والتركيبية للفة العلم بما يستجيب لشروط وتوانين العمل العلمي التجريبي على وجه التحديد، وبالثاني فقد ساهموا في وضع مقاهم ومعايير للفوية علمية جديدة، مكنتهم في الحقيقة من ادخال عنصر (الاقتصاد) أو (الاعتزال) في بناء فقة العلم واستبعاد كل الوسائل اللفوية اللفظية الانشائية التي كنات تتداخل في نسيع لغة العلم التقليدي، وهذه شكل مأثرة معرفية عامة تقدم الي الإضافات التي قدمها علماء وفلاسفة الوضعية المنطقية الجيدية في تطوير لغة العلم على أسس منطقية وضعية وتجريبية علمية

لكن التمييز الذين أقاموه بين لغة العلم الدالة على المعنى ولغة الميتافيزيقا الخلو من المعنى، هو الذي زاد من تعميق الهوة بين الفلسفة والعلم، سيما اذا انطلقنا من طبيعة الانفصال المتزايد الذى يجرى بينهما لأسباب نظرية وتجريبية معرفية والذى فرضته وضعية العلم والتقنية الدقيقة المعاصرة، واذا كان السبق اليوم في مجال الاكتشافات العلمية على صعيد التكنولوجيا الدقيقة والبيوتكنولوجياء وعلم الهندسة الوراثية وتكنولوجيا الاتصال وفي الفيزياء والكوسمولوجيا، يجرى باسم العلم، فأن هذا لا يعنى بالضرورة تخلف الفلسفة عن فهم وتحليل هذا التطور المذهل الحاصل في العلم، شاصة اذا أدركنا طبيعة الازمات الخاصة التي أخذ يفرزها كل علم انطلاقا من منطق الاختصاص والاختصاص الدقيق في بعض المجالات العلمية الضيقة. وان مثل هذه الوضعية (الحرجة) نسبيا والراجعة الى التراكم المعرفي العلمي من ناحية وتعدد الانساق العلمية في ميدان التخصص، قد بات كل ذلك يفرض البحث عن مخارج جديدة لاعادة طرح وفهم العديد من القضايا المعرفية والعلمية ليس من منطلقات علمية بحتة، وإنما من خلال توسيع دائرة البحث العلمي من خلال إعادة ربط الصلة بين الفلسفة والعلم مما يعني أن العلماء أنفسهم اصبحوا يعتقدون ان بالعلم فقط لا يمكن أن نحلل ونقول كل شيء D apves de prina pe, eunpri que d apre l'exigence, mos-positivote de la verification empiri que pro pasition De venh cabin. Synthetique a un seus, si elle exprime cune,

Sprenze directe immediate on si elle peut else, Traduite en propossion d'experience, LA Varilicanon pent dons etre not directe noti indirecte. El ca troujours alla neutre, qui peut Garantir, le. Sens des propositions "varilication et La lication. Cours au phinosophie du

Cours au phiosophie du Langages 3 - éycle-11-92 Dounes pan MEL KA OWELBANI FACULTE de TUN-S

مار أن الوضعيين خطابية بين المحقى والعلم انطلاقا من أن كل قصية تدل على معنى لابد أن تكون قبلة لمبدأ التحقق (الاختيار، ويهذا العشن نتلسم القضايا التطليقة قضايا الطور الصدوية، حيث تصحير قيمة القضية ١ - القضايا التطليقة قضايا الطور الصدوية، حيث تصحير قيمة القضية بعلى القضايا التطليقة قضايا حاصل " كالمحاكمة متقياة الأولى يعني عين حا يعتبد خلقها الذاني، ذلك في تكول من السياحة على محترى معرض أن أن ق المبارئة، تحققها عواصلة الاستخباط، وتحرف مستقها من كذبها نقلة يتطليقا تطليلا منطقيا لفويا والقضايا العمورية فهي يقيضة، أي مطلقة يتحليقات تطليلا منطقيا لفويا والقضايا العمورية فهي يقيضة، أي مطلقة المعرض لان صلاقها تقديد على العمورية المنافقة التي تستقرم استصالة القضية، لان منظومة كانت منافقات لانات مبادقة كانت ضروية كان منافقة المنت ضروية كان

٣- القضايا التركيبية رهي قضايا العلوم التجريبية (مهي اذن المهارية المحدودة) المهارية المحدودة المهارية المحدودة بعرية المهارية المحدودة بعرية المهارية المحدودة المهارية ا

راجع كتاب: فلسفة كارل بوير ص٣٣٦ – نفس المرجع السابق ٩ – راجع كتاب. فلسفة كارل بوير، ص٣٤٧ – نفس المرجع السابق

١ - القد أرتبط معيار القابلية للتأبيد بالقابلية للإشتبار، أد ارضح عضو المائنز (فيكتبط معيار القابلية للاشتبار، أد ارضح عضو المائنز (فيكتبر كرافيا) أن نقد أربير) البدية المشتقال- rom أجبر الشادة على تعديد و الانتباء به نحو القابلية للاهتبار، والتي همي من تكون الجملة قابلة أصد أرجعه حضواً الكثيبة وصورة السطيار لمجهزاً التي للاهتبار اذا كنا نعرف الاجبراءات السعينة، مثلاً (فتيئية تجبران معينة) التي شد شأنها أن تؤيد الجملة أو تؤيد ضفيها الدرجة ما يبضا تكون الجملة قابلة للتأبيد أن مثل مائنة التوريبية أن يؤيشا، هتى إلى كنا نعرا السعين الموراءات الحصول على هده الالدة, وإضم الذن القابلة للاهتبار مجرد صورة قطية من قابلية التأبيد المشتقدة والقارق. يبدئها عالمائن العارق بين التحقق بالمعنى القري والتحقق بالمعنى عينها صادقاتها يهي الأصب بينها القابلية للتابيد للاهتباريد هي الأرسع فيما صادقاتها وهي الأصدور بالهائية التابيد المعرب الهائية على هيا المعنى وهي الأصدار بينا المتحقق بالسابق مع 48 المناز المعافرة على المقابلة التعابد المعافرة العالمة عشرة المهائية التأبيد المعافرة العالمة العالمة العالمة العالمة العالمية العالمة العالمة عن العالمة عن العالمة على العالمة ا

رون الانفتاح على مناحى التفكير الجدية ان كان على الصعيد السياسي (توجيه واستثمار العلم) وان كان على الصعيد الفلسفي لتحديد الاهداف والغايات التي يسعى الى بلوغها كل علم. ومن منا يمكن مناقشة جماعة (فيينا) في هذا الفصل الاحرائي الضيق بين لغة العلم ولغة اللاعلم، وهذا يجب أن يدفعنا إلى الدفاع عن اللغة التي ينتجها العلم كدالة معرفية ومنطقية تفرضها بالضرورة المنطلقات والمبادئ والمفاهيم كمقتضيات عقلية صارمة ودقيقة كما تطرحها النظرية والتجربة في المستوى العلمي، ومن ناحية أخرى التصدي لكل زعم يقوم باسم العلم او اية معرفة أخرى لاستبعاد الميتافيزيقا او الفلسفات النظرية بوصف عباراتها غير دالة على معان. وهذا التصدي ذاته يجب ان نقرم به ضد جماعة (فيينا) الذين بتصفيتهم للميتافيزيقا باسم العلم، انما قاموا في واقع الامر بمحاولة استثصال للميتافيزيقا باسم العلم، انما قاموا في واقع الأمر بمصاولة استنصبال حزور ها الضاربة في العلم وتحديدا في بدايات التأسيس، وبالتالي فان هذه المحاولة لم تهدم الميتافيزيقا فحسب، بل أنها زرعت خطا رجراجا من الاسلاك الشائكة بين الفلسفة والعلم.

الهوامش والمراجع

١ - راجع كتاب موجز تاريخ الزمن تأليف ستين هوكنج، ترجمة باسل حصد العديش، منظروات دار المأمون للترجمة والنشر- بغداد ١٩٩٠ ٣ - راجع كتاب فلسفة كارل بوير (منجع العلم- منطق العلم) تأليف يمنى طريف الدولي ص٣٠٥، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة.

٣ - راجع كتاب: نحو فلسفة علمية، تأليف زكي نجيب محمود، ص٩٩ ٧٠، منشورات الانجاو المصرية القاهرة.

dis, pour enc. Mont de new quie de proposition one de la Duena. Isust avec la demanciation entre le acientífique. El te Mori-- acientí fique. Autreneul. como essaye de lause courader ad demanciation eutre le nies et le mon-- new tion estimaparlei. De signifiqui quie que Ce mont des meo; positivister en trovir e sultre proposi.

FACULTE des naemles numains Et rocisles de TUNIS,

٦- راجع مجلة الفكر المعاصر المصرية – العدر الثالث والعشرون ص ٢٠ –
 ١٤٦٧ السنة ١٩٦٧ – القاهرة شهر يناير – عزمي اسلام.

te sorti eu Plat des Prendo-propositions, En ellet, bud angage, se delinit o des propositions, de la métaphysique me peuvent Que étre alsanda, metaphysique. Pela tanalyre log que du lamgoja, (casmap) explique. Pausqual neglas permetient de lastrer. Des proposionns. Davers de Bepassement, de al fallanir, o est a-dire. Des mots. Ayant un ners et une pyrataxie, c'est a-dine dés ar an oscalbun.

DEFLALA PHILSOPHIE N eo- pasitivisne et anti-Philorophie - per mue MELIKA OUELBANI.

تأليف ع هـ روينز	١١ – راجع نفس المرجع السابق ص٢٤٧.
ترجمة. د ^{- ق} حمد عوض	- 17
المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب (الكويت) ١٩٩٧	des enonces que possederls un reus se partaqued. En les calegoues, pruvants: D'averd les enonce s.
٦ – ديكارت والعقلانية	Analytiques, des enonces contradictoires, les enounces. Sy mithéliques,
تأليف جنجياف روديس لويس	Siamaintemaut, i on tente de forner, un e nonce' qui
ترجمة. عبده الطو	N' appartiemne pas aux categoues. Precedents, sutomatquenent Il mamquera de Sens, Puiro que la metaphrusi que neveut.
منشورات عويدات بيروت ١٩٨٨	Pas de propositi ons analytiques, pas de sciense experimarale, Elle se triouve confinee dows lemploi des mots sams
٧ – كونت (الفلسمة والعلوم)	Ritere, nestant Dans nignification, ou daus les
تأليف بيار مشري	Alignementy de mots possedent peut-etse du sens, mais tels Qu'ils me formeut mi un enonce analytique oue
ترجمة: بـ سامي أبغم	cum enonce experimental. Quoi qui elle farse, elle me peut aloutir que a des. Contradictione, mi
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ١٩٩٤	Psendo-propositions.
٨ – العقلابية التطبيقية	* LASCIENCE ET LA METAPHI SIQUE
تأليف جاستون باشلار	DEVANT L'ANALYSE LOGIQUE DU LANGAGE par PUDOLF CARNAP
ترجمة. يسام الهاشم	TRADUCTION
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيم ١٩٨٤	DU GENERAL, ERNEST VOLILLEMIN
٩ – العلم في الفلسفة	POGE 37
تأليف: د: حمادي بن جاء بالله	PARIS HERMANN of C. EDITEURS 1934
منشورات سيراس للنشر– تونس ١٩٩٥	١٣ - راجع مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة يمكن ان تصير علما
المراجع العامة بالقرنسية	تأليف. كانط
-1	ترجمة. د. نزلي اسماعيل ص٣٠٥
HEIDEGGER	الهيثة المصرية للترجمة والنشر
ALAINBOUTOT	١٤ – راجم الفكر المعاصر نفس المرجم السابق ص٢٨
Presse ureniversitaire, de frauce. EDITIONS DELTA (que ra.s-ie?)	المراجع العامة بالعربية
PARIS-1989	۱ - راجع العلم في منظوره الجديد. تأليف، رويرت م اجروس.
KANT - Y	جورج ن: ستانسيو
Critique de la raison. Pure	ترجمة. د كمال خلايلي ترجمة. د كمال خلايلي
TRADUCTION de Jules BARNI	عربيب. د مسان محريتي منشورات المجلس الوطني للثقافة والفئون والأداب (الكويت) ١٩٨٨
GFFLAMARION, 1987 PARIS.	عنسورات المجلس الوهدي تنطاقه والعنون وادداب راتدريت) ۱۰۸۰ ۲ ۲ - اسطورة المادة (صورة المادة في الفيزياء الحديثة)
DE PROBLEME DE L'ETRE CHES Aristote	
Pierse Aubeuque	تأليف بول بيفيز
QLADRIAGE/ PUF DELTA- 1996 PARIS 1	وحون جريبين
DESCAPTES.	ترجمة م: علي يوسف علي
Meditations metaphysiques	الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨
GF-FLAMARION 1979 PARis.	٣ – المفهوم المديث للزمان والمكان
R martin	تأليف. ب:س: ديفيز
Logique, contemporaine, et-formalisation Hachatta, 1982- PARISE	ترجمة د. السيد عطا
- 1	الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦
L, Wittquenstier	 3 - بنية الثورات العلمية
TRACTATUS, Logico, Philosophicus. Getimard, 1993, PARIS.	تألیف . ثرماس کون تألیف . ثرماس کون
- Y	عيب الرامان عرب ترجمة شوقى جلال
ATARSCHI	منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب (الكويت) ١٩٩٢ منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب (الكويت) ١٩٩٢
Logique Semautique, mathemateque A. COLLIN, 1974 PARIS	مسورات المجلس الوطعي للمقافة والعمول و14 تعب والتحويث) 1444 0 موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب)



قاسم حداد عناية جسابر هاشم شمنيق باسم المرعبي رفعت سلام

سران :أكرم قطـــر بب ★

* مسادر الكتابة الابداعية وأشكال متابعها، ومدى صلتها بجوهر العملية الفنية وموروثاتها التي قد تكون هي من يرسم وجودها على تحو ببدو غابرا بعض الشيء، وقريبا لية مسافات أخرى.

* من الذي يجعل القصيدة في النهاية، بهذه الهيئة والكمال؟

© هل الكتابة، فقط، هي نتاع ستويات مندثرة من الصور والفطوط والأفكار وللمرفة والتجرية تسعى الى مكانية استبدال الواقع الوضوعي (السائف) والمرافقة وخلق طقوس وقوانين تصدد معالم اليوقوبها التنابلة، ومن ثم ترمم الشرخ، ولأقل الهرح، الكاني والزماني الإرشيين غير للتكافئين في علاقة. الشاعد مع عالم.

® الى أي مدى بالامكان اعتبار فكرة الإلهام، هنا. جوهرا معزولا عن عالم الشاعر. وأن التدفق والأطياف التي يخترعها، ما هي إلا سيغ وحركات جديدة تتعايض، بعضها قرب يعشى، تشكل في النهاية ترادا متكاملا من الأصوات والرؤى والشفاف الثقابلة والنشادة تشيء ملامح الوجود الأكثر عقمة وسلافة؟

> أسئلة حاولت بواسطتها استقصاء جزء من ألهات الكتابة الشخرية وعالمها المتشابك، الغامض والواضح في أن معا. سمي للحاق، ريما، بسوء فهم ما مبالغ به، ولكتشاف ولو دوامة ضيقة ينتصر فيها العابر والمنسي لشعراء تائهين مع ملك، أن شيطان القصيرة.

> نوع من الاشتراك العاطفي يجمعهم حول لعبة نرد، أو غبطة كأنها مولودة في زمن خرافي مضي.

قاسم حداد:

مثل هذا السؤال غالبا ما يدقعني الى الارتباك لسببين: الأول، لا أغرف هل من المفترض حقا أن يكون الشاعر قادرا في العطاق على الإدراك الموضوعي لمصادر الكتابة في حياته، رأن هذا الادراك يجب أن يكون عنصرا من عناصر ثقافة

يعتبر قاصر التجرية، وأطرح مثل المثال بالجدية ذاتها المتصلة بما يشب التقليد الدريق في طرح هذا الأمر على المتصلة بما يشب التقليد الدريق في طرح هذا الأمر على الشاعد بصورة استجواب عالبا لا تناسب نفسية بعض الشعراب وأنا أولهم، في مين أختي من المحتمل قد تعدلت عن الموضوع والهاجس في مثل مكنا سؤال ولكن يصورة غير مباشرة ومن المراقبة والمرابط من المراقبة تعدل أن الشيء المراقبة تعدل منا الشاعد على مشروعية هذا المتاب سأقدى أن البريقة تعدل منا المنواب مناد أستأذى أن يشرع المينان على السنوات الشيء من المتعداد أن يقوم بها أشخباص أخرون، الذقاء المتعداد أن يقوم بها أشخباص أخرون، الذقاء خصوصا.

مستقرة تتيح له أن يكون على استعداد لأن يعطى جوابا

واضحا عن مثل هذا السؤال، والشاعر الذي لا يقدر على الاجابة

السهب الثاني للارتباك يصدر من كوني لا أثق بالفعل في انني سوف أتحدث عن الأمر الذي يتوقعه مني صاحب السوّال، ريما

^{*} شاعر سوري مقيم في الولايات المتحدة.

لشعوري بأن من الصعوبة الزمم بمقدرة الطائر، فيما يحلق، تفسير موهبة الطيران ومصادر معرفته لهذه العملية، في حين أن عالما في الفيزياء والميكانيكا سيكون أقدر من مالايين الطيور على الحديث عن الموصوع الطيور على الحديث عن الموصوع

أظن أن هذه المقدمة كفيلة بتفسير حالتي وأنا أتحدث عن أمر لا أزعم معرفتي به بالمعنى التقنى الذي يتوقعه في السوال. لا أعرف اذا كان ثمة قصيدة يمكن الزعم بأنها وصلت الى هيئة الكمال. غير أن مقدار الصدق والموهبة والمعرفة لدى الشاعر من شأنه ان يرشح النص لأن يبدو زعمه مفهوما بوصفه شعرا. ونحن تتحدث هنا عن النص الشعرى المتوافر على العناصر الفنية والروهية التي تجعل من النص شعرا. فالشعر لابد أن يكون جميل اللغة، جديد الرؤية، غريبا عن النصوص الأخرى. أمام الشاعر ان يكتشف عناصر كتابته من خلائط غاية في الغموض، يكتشفها مثل عامل المنجم في الكهوف السحيقة من النفس والحياة في آن، دون ان يقوى على إدراك (لحظتها) ما اذا كانت كل تلك العناصر مندثرة أو حاضرة أو مواد خام تنشأ لمظة أن يضع الشاعر يده عليها. وبالنسبة لى كل ما يتصل بالنص هو عالم واقعى أقدر على لمسه باليد، ريما يكون خياليا قياسا للآخرين، الذين ليسوا أنا، ليسوا التجربة التي تخترقني مثل الحياة. وإلا كيف يمكنني القول عن قصيدتي انها مفصولة عن الواقع أو انها تقصى الواقع وتنفيه. أظن أن ثمة لغة اصبح يجرى الكلام بها عن التحرية الشعرية من شأنها أن تسهم في تعقيد العلاقة في اتجاهين: علاقة الشاعر بالتجربة والنص، وعلاقة القارئ بالنص الشعرى. لابد لنا من إعادة النظر في طرائق نظرنا وتداولنا للحديث عن الشعر والتجربة الشعرية.

أيضا لا أفهم فكرة الإلهام بالمعنى الغيبي الذي وردنا من التراث الانساني الفديم، الإلهام هو عملية حياتية خااصة تساعد على البزارة الانساني الفديم، الإلهام هو عملية تقوف دائصاً لكنها لبست من غير قوانين ثانية وموضوعية تقوف دائماً على طبيعة هذا الشعر أو ذلك ولا تتكرر بالشكل نفسه عند الجميع، ليس الالهام سوى ذلك الإحساس الجميل بأن ثمة ما يمين العياة دلالة تتجارز النص والشاعر، فيالاضافة الي المعرفة والمعرفة، يبقى على الشاعر أن يترع قلبه لكي يعرف الطرفق إلى الكتابة

عناية جابر :

ثمة لابد صلة جوهرية بين مصادر الكتابة الإبداعية وأشكال منابعها، وبين العملية الفنية وموروثاتها، غير أن آليات وجودها ليست حكرا على الموروث الغابر، أو المعطى الراهن، او

الدستشراف الحدسي الابداعي الفقي، هناك أيضا الاستيعاب الكامل للأزمنة، وهناك خاصية الشاعد التي تهضم أزمنتها.
بذكاتها وفتقتها الشخصيتين، ومن خليط الأزمنة عدد
وثقافاتها، يجب أن توك القصيدة، كما من حساسية إبداعية
تتفع العمل، فينهض ويلفت ويؤشر الى صاحبه، أي يسكنه
جنانه ويطبعه بطابهه، فيقال هذه القصيدة لفلان، وتلك لسواه،
والإشارة والالات جماح وتمكن وتقور، ولازصة لسحر الشاعر
والإشارة وقصيدة.

ه أنا بالنهاية سيرة القصيدة، سواء منحتها «كمالها» بالمعنى التفني والهجالي، أق منحتها «لك الهيات الضرورية التي ترى في جمال عدم إكتمالها، وفتته أن في جمال لتعمر إكتمالها، وفتته أن خدمها التعمر إكتمالها، وفتته أن المنطقة على القفلة الديمة والأعتراء الجيد. كمال المشهد والكلمة وبلا غتهما ليسا العيد والأخراج الجيد. كما الإطلاق على الغضب إذا التنب كما الإطلاق على الغضب إذا المتنب المالهية عندك. كما الإطلاق على العالم النواعة وكمير لفة أو لغنين أصافيتين، تمنح اللعبة اللغيرة المقرفة في أبعد من المناه المؤسلة أن مما بهذا النحدي الجمالي، يستوجب جبارة الذات المغرفة في موروغاتها الى الأيحد، في غريلة تبيئة ترى الذات المغرفة في موروغاتها الى الأيحد، في غريلة تبيئة ترى الى المات الجالم، في غريلة تبيئة ترى الى امات الجالم، في غريلة تبيئة ترى

و لعله عدم ترميم الشرع، بل توسيعه أحيانا الى حد الصدع النتي لا عودة عنه القصيدة في ندائها الراهن، لا تستلزم النتي لا عودة عنه القصيدة في ندائها الراهن، لا تستلزم بالضريرة مصالحة ما يس إقصاء الواقع واستبداله بالمتغيل شرط لاسترة القصيدة على جاذبيتها، لمة قصائد تقريرية بالكامل ولا تقول أكثر مما يجب أن يقال في واقع الشاعر ويومياته التي قد تكون مضمة مع ذلك تأتي القصائد مذه بالغة الرهافة قد تكون مضمة مع ذلك تأتي القصائد مدة بالغة الرهافة وصاحرة، من اللعب الغفي للشاعر المدعم بالغيرة والقراءة والمنافة والروح، المنصدين على بنية القصيدة، حتى لتبدو مناضة، هذا، ومعالحة جوء هذاك، كافيتين مع ذكاء الشاعر، ما فصيدته الواقعية هذه فتنتها الأسوة

هناك بالنهاية، وبعيدا عن التوثيق الشعري لكتابة القصيدة، الشاعر- العاري، الذي يحصن «البلف»، كما ويجري على الاعتراف بشهامة، بأن الامر برمته لا يصور أن يكون لهنية غفة، الرابع فيها هو الأكثر مهارة وسرعة ونكاء. القصيدة تصالح الل نكاء عال على عكس ما يعتقد العامة بأنها توف الكتابة وأكثر أشكالها كسلا، وخاصة القصيدة العديثة،

 أقول بالالهام لازما إضافها لخوض الشعر، مترادفا طبعا مع عوالم الشاعر الخاصة، بما هي ألوان وأصوات وروى وحقائق، تتراص جميعها في لحظة «الولادة» الإبداعية، مع استغزاز ما،

يتأت من مكان ما، قراءة ما، حركة ما، غيرة ايجابية محرضة، ترمع الى غريلة حواسك ومداركك بالكامل، في سيبل سطور تليلة، قد تضيء يا أكرم، أو لا تفعل، ملامح الوجود التي ترى انت في عثمتها، ولعلني أنا أرى من الطرف الآخر اشراقا باهرا قد يعني من قوته.

هاشم شفیق: :

و كما القصيدة يرجع في المأل الى شاعرية الشاعر، فالشاعر من النهاء من در الذي يعطي الجوهر الفني للقسيدة، لانه هر صمانهها وخالق كمالها، هناك درجات للكمال أن لشكل القصيدة، ولكن يعتد علي مدى موهبة الشاعر وطاقته وخيرته وتجريته في المياة والكتابة. تنضاف الى ذلك ثقافته ومعرفته ومسافة والملاعة دوريّته للصحياة والكرن، رويّته لعصره ومحيطة وتابلية هذه الرؤية على الشفاذ والفور في المحيط والازمان بالمعامل الاصماق الشرع.

« القصيدة كما أطن هي نتاج عوامل عدة، لا يمكن إحصاؤها ولا يستطيع حتى الشاعر نفسه إدراك ماهيتها، لكنها من زاوية أخرى، نستطيع أن نشير الى مفاتيح، أو مداخل قد لا تكون هي التى تشكل عالم القصيدة في النهاية.

فعلى صعيد تجربتي الشعرية مثلا، يمكنني الزعم ان قصيدتي
لهي وليدة احاسيس وهواجس أنفية، وليدة الشرارة اليومية
وأساح لحقاتها، لان الحقاقة الأثنية توليدة اليومية
وأساطير غايرة، ثمة ماض دو انساق ينبض فيها، متماهيا
زمن معاصر، وأوقات حديثة، ولهذا تأتي قصيدتي في الغالب
محملة بصور ومشاهدات وأفكار من شكى التواريخ والازمنة.
ولها عدة مصادر ومنابع فنية وجمالية تصوغها بالتأكيد.
ولانك التجربة، وهمنا أشدد على التجوية، لأن الشعر الذي
يكتب من دون تجارب، في اعتقادي لا يصعد طويلا، وعليه ان
نكرن التجربة عرادة وهلاقة كهما نحصل في النهاية على
نكرة أوجبة شعرية، أو صورة تعبيرية جديرة بالبقاية.
نكرة أوجبة شعرية، أو صورة تعبيرية جديرة بالبقاية.

« منا لا يمكن فصل الالهام عن جوهر العملية الشعرية.. ان لم نقل هو جوهر العملية الشعرية، هو اللباب والأساس والمحرك الخطئة الابداعية، لانه في رأيي ينسحب إلى عملية الفلقة، وكل عملية خلق هنا، كما أرى، هي وليدة الهام موحى به، ولكن عبر خبرة ومعرفة وتراكم رؤى وتصاوير خيال، ولذا فكل فن هو نوع من الإلهام والإستهجاء من ألقاق وعوالم مجهولة.

باسم المرعبي :

 لا تظهر القصيدة للوجود إلا بعد اتلافها لعشرات الكلمات والكثير من الأفكان انها بمزيد من القتل للكلمات تنضيج وتتبلور صيفتها النهائية- وان كان ما من نهاية لقصيدة،

طالما شاعرها موسوس بهاجس الكمال المستحيل- إذن تحيا التلمسيدة وتتقرد لغة وأفقا كلما أوغلت في دماء ضحاباها من التلمسيدة والأفكار، والشاعر هنا، هو قائل ومذب كلمات لا يرف له جفن، وهو يرى الى دماء رعاياه من العروف تضرح أصابعه بهزيد من القسوة يعضي ليخط مجده ومجد الكلمة، في الوقت ذاته.

- وقتل الكلمات او اتلافها، لا يعني هذا، تلك الكلمات التي متحملتها او استجملتها القصيدة والتي غدت من خلالها صرح ممكنة أمام عيني القارئ، بل أعني بها تلك الكلمات التي لهم نظور لا يكن لها الناقها منظور هذه الكلمات الملقاة والتي صبيغات مماؤها اصابح الشاعر، هي التي تصمنع الشعيدة، إذ لولاها لما انبطق الكلمات الأخرى المافة، الموازية، الكلمات التي يراما الشاعر في النهاية هي من يمكن أن تدفق له قصيدته التي يريد.

لكن من يدل حس الشاعر وعقله الى هذه الكلمات، الصور او (الأفكار التي هي روح تصيدته رجسدها، حتما أن ما يقف وراء ذلك هو تاريخ بأكماء صنعه عشرات، بل مئات الشعراء والكتاب والفنائين الأفداد ولكن قبل ذلك تقف مومية الشاعر ويعيه وتاريخه الشخصي ورئيت، فهذه العناصر هي التي ترفيظ الثقافة، لا المكنى، وتحدد تعامل الشاعر مع تراث، قريط كان أبه بهيدا، وصولا الى صنع قصيدته المعيزة الشي ستكون بدورها، هي أيضا، منبعا ومصدرا من بين مصادر أخرى، لتجارب قادمة.

- الشاعر جريح بالعالم، وجرحه لا يمكن له ان يندمل، بعيني غلل ينظر الهي الاشهاء، لذا هو سريع الانكسار، الانكسار بعضي عدم استيعناب وحتى امكانية تصديق كل هذه الشرور والفظاعات التي ترتكب على الأرض، من هنا يعد الشاعر الى تسييع نفسه بالكلمات، ينشئ عالمه في الكلمات ومن خلالها. قالتص، بالأخير، هو يوتربياه، حتى لو لم يكن يسعى الى هنا يكتسح كل علامات الوائع المحسوس، لأجل واقع متغيل، موظفا في ذلك معرفته وتجاريه، وإقعا وحلما، ومعززا ذلك بومضات الجنور الضروري لاتمام عالماء المطاور.

— هنا أجد ، تعبيرك صائبا وموققا حين اسميت عدم توافق الشاعر مع العالم بـ الجرح-، إذ أن قوانين الشاعر و العميها الشاعر مع العالم بين مصلومة لا مصالة، مع قوانين هذا العالم القائمة على أساس مصالح أنية مسدودة الأفق مضحية بكل ما هو انساني لصالح مجد زائف، مدعى، مجبول يطين ودم الانسان ذاته، بهذا المعنى، ولأجول أن تكون العلاقة بعن الما موحد رائف، ويقد المعلقة بنا لشاعر والعالم، فإنه يقدم حلمه، أو يقدم به، لكن

في كلا الأحوال، وكما رأينا ونرى، لا يسع الشعراء إلا ان يتساقطوا صرعى أحلامهم على عتبات عالم صلد، لا يأبه كثيرا أو قليلا بهذه الأحلام، غريبة كانت، أم مأله فة

 كأن الشاعر بحد ذاته، هو ثمرة حلم، فكل ما يتصل به مغموس بالغموض ومتسريل بالحجاب، وهو ليس فيه شيء من الواقع إلا الألم

- ففكرة الألهام، هي مفردة واحدة من مفردات عديدة تتصل بالسعر والنبوءة، ومقى الجنون، تشكل في الأخير عالم الشاعر - ولا أطبن أن «ابن سُهيد الأندلسس» كمان يمزح جين ألف رساسته المسماة «التوابع والزواجع» وسمى فيها الشعراء وتواجعم من الجن. أن هذا يشور في أسوأ الاحوال إلى الفكرة الغامضة عن الشاعر ومصادره.

- وفي رأيي، أن كل قصيدة جيدة هي ثمرة إلهام، بغض النظر عن تحديد آلية هذا الالهام أو تعريف.

منذو مصسويه :

- كنت أدعي دائما بأن الشعر بالنسبة لي أسلوب حياة، طريقة

- (اعمل لآكل وأشرب. أكتب الشعر لأحيا)
أم قل مصطفى أن الشعر ولرج من أعد الشد أبواب الحياة فتنة
وكمادته بزرغ, وكعادتي أحملق في كلماته وأجد فيها نقصا
أتراه يقصد أن الشعر باب فائز للحياة؟ ولكن ماذا يعنى باب
فائز تصييا ؟ كأن أقول: الشعر باب لحياة فائنة، ولكن أليس هذا
الوجه الثاني للكلاب، الأكثر الماذا أثبت الباب واليبه، الشعر
والحياة؟ لماذا لا أحاول فهمه على نحو متحرك لماذا أسب
يستطيع أن يجعل الحياة فائنة، ويدورها هي أيضا تجعله
المتانية كل هذا يعترط ذلك اللقاء بين الشعر والحياة، الشعر
المتانية كن كل هذا يعترط ذلك اللقاء بين الشعر والحياة، الشعر
الذي أحدث عنه هو الشعر الذي إ- باستخدام تعابير سرائلك

غرفة واهدة، ولنا أن تتصور ما يمكن ان يجري؛ أهّان أن هناك ما يقرب أشفاهى عشرة يلكرون مطلع قصيبتي (الدرس) عن مصطفى عنقابلي في ديوافي (بشر وتواريخ وأسكناً) منهم لا ريب عامل مصوره. لأنه عين قرأها منذ عشرين عاما قال لي: حسنا ماذا يمكن ان تكتب بعدها؛

(ما يجعل الذاكرة من لحم ودم هو أنت

> تقضم أوراق الكينا المرة وتدور بها على أنوفنا

وأيام بنفس الذاق ستأتي تذكروا هذاء وليس بنفس الرائحة كان علىك أن تزيد)

على هذا النحر أكتب. كبلام كهذا وغيره كتبته في نهاية السبعينات، كان وما زال رغم كل ما تبدل وجد في كتابتم يشكل جوهر تجربتي وكل ما أريد أن افعله في شعري. من هنا تأتى قصائدى والى هناك تذهب. إن شعرى أولا عن حياتي، حياتنا- واسمحوا لي ألا أكرر التحويل الى صيغة الجمع سوى هذه المرة – إنه ما يحدث لي، ما يعتريني، إنه الشاهد الأول على أنني هي، انه لا أقل ولا أكثر من شهادة حياة، وهذه الشهادة ليست فكرة فلسفية ما، كأن أقول انا حي اذن أنا أكتب الشعر، أو عكسها، أنا اكتب الشعر اذن أنا حي. بل شهادة حسية ما أمكن لها أن تكون، شهادة الأذن والعين والشفتين والجلد والقلب أيضا. إنها تبدأ بما يجعل الذاكرة لحما ودما، وهو أنت، الأخر، المخاطب. ثم تأتى صورة تصف حدثا وحسا، هو قضم أوراق الكينا المرة، ثم الدوران بها على انف كل منا، لينتقل الكلام من الحسى والحدثي الى الحدس، الى شيء أشبه بإطلاق نبوءة (أيام بنفس المذاق ستأتي) أيام مرة يقصد، كما يطو للأنبياء عادة أن ينذرونا، ولكن كانت مهمتي أنا أن أحملق مرة ثانية في المشهد، فيما اسمعه وأراه، وعلى ذات النحو الحسى أتنبه ان الأوراق الكينا المقضومة رائحة عميقة حلوة، فأجد بأنه لابد لى أن أصحح (وليس بنفس الرائحة) كان على أن أزيد يخلط كثيرون بين الدقة والوضوح في شعري، يوما لم أحرص في شعري على الوضوح، ولكن دقيقًا ما أمكنني جهدت أن أكون، أحسب الدقة أشبه بإصابة النقطة الحمراء من الدريثة، وخلاف ذلك يجعل السهم يصبب شيئا آخر، أو لا يصبب شيئا على الأطلاق -- إذا قلت لكل شاعر أدواته، بها يشتغل على قصيدته، لتتخذ في

- إذا قلت نكل شاعر ادرائة، بها يشتقط على قصيدته، لتقدف في النهاية هذه الهيئة وذلك الكمال، الذي لا يتبحه بما إلا الفنن فأنه هذه الهيئة وذلك الكمال، الذي لا يتبحه بما إلا الفنن شعراء كغيرين يكتبون بادوات شعراء أخرين، سابقين أو مجايلين، ومنهم من لا يكتفي بأداة أو أدواته مستوليا عليها، وأشل هذا ما يحدث غالبا، إلا أن الأدوات غن ما، ولا ليستطيع أي انسان أن يصير فنانا، ليست كل شيء بالذاكيد، لأنه ليس يجمع أدوات غن ما، ولا تتحكم به غيثة الأخيرة تتحكم به غيثة الأخيرة تتحكم به غيرة ذائلة، إحساس ممانعه، لأنه في النهاية تتحكم به غيرة ذائلة، إحساس ممانعه، لأنه في النهاية تتحكم به غيرة ذائلة، إحساس ممانعه، لأنه في النهاية بعبني، أعتبره عمل ويدا، ديديا، يضيعا شيء بيئة على توبيتي، أمار لا ويلك بتحكيم احساسي الخاص،

الشخصي، الذي أريد وأقول بأنه هو باالذات ما كان يقودني في كل مراحل عملي، من بدايته الى نهايته، هذا الاحساس الأعمى في الاتجاه الذي يتطلب مني أن أفتح عيني وأذني وعقلي وقامي ركل مساماتي، وكانني أشق طريقي في ظلام حالك. 7 - أحسب أنه بعد كلامي ذاك، سأكون متناقضا لو وافقت بأن الادارة تعدد إلى السنديا الماقية المدخوعة أن أقصارته مذاة

"— أحسب أنه "بعد كلامي ذاكري متناقضا لو وافقت بأن الكتابة تسمى الى استبدال الواقع الموضوعي أو إقصائه وخلق بقوس »، وكان أجد بي ميلا خفيا لقبوله، على شرط أن أنز على من كليته أو لا الي بامتجاره العدى ألبات الكتابة الشعرية الكثيرة والمتنجمة، ومن ثم تدارك العواقب الأخرى التي تقبع إلي الملف عملية لا تستبدال هذه على صحيد الواقع الفعلي البطرة أقول أني أقبله لأنه في سطرية الاغيرين يطير الى ترميم الشرخ، الجرح المكاني والزمني في علاقة الشاعى وغير الشاعد الشرخ، الجرع المكاني والزمني في علاقة الشاعى وغير الشاعد أزيد، هم عالمه، ذلك لأني أؤس بأن الشعر وجب عليه، كأي يضا كثيرا ما ادعيت بأني أكتب الشعر لأساعد المساعد على الشغاء الأساعد على حل ذلك النوع من المشاكل التي يعكن للتعر أن يعد يد المساعد لليسر أن يعد بالساعد على ساعد على للتعر أن يعد يد المساعد لليسر المشاكل التي يعكن

كنظرة مواسية، مشجعة، كوضع يد على الكتف ٤ - أمدق بالإلهام، رغم واقعيتي، ورغم اعجابي بأفكار بول فاليرى العملية حوله، ولكن بسبب واقعيتي هذه أفهم الإلهام والعيا، فأنا أكتب وأرسم منطلقا من فكرة، شكل، تصور لقصيدة، للوحة، أشعر بأني أستطيع الشروع بالعمل فيها، وربما اشعر بأتي استطيع انجازها، ولولا أدرى تماما كيف وهكذا فأننى لا أُجِد الإلهام، حتى وإن قلت جوهرا، معزولا عن عالمي، إنه جرء من أليات عملي، أعترف بذلك. ولكن الشعراء واع، وريما الشاعر ذاته تتنوع وتختلف تجاريه، لأني مرات كتبت قميائد، بدون أفكار مسبقة، بدون تصور أولَّى، عن لوحات او مقطوعات موسيقية او حتى روايات، وأحيانا كثيرة أكتب قصائد من أي شيء اقرأه، كلمات وريما سطور تعجبني فأستلها من سياقها واستندمها، وربما بتحوير كلى او جزئي أو كما هي. محمد دريوس مرة قال لي، بل قال لي مرارا: (لا استطيع أن أكتب إلا وأنا أقرأ، الكتب هي كل ما يحدث لي) ربغض النظر عن حقيقة ذلك أو عدم حقيقته، لأني اعرف أن محمد دریوس- کما تلفظ کنیته أختی مرام- بحدث له ما يحدث لكل منا وأكثر، ولكن السؤال هو: ألا يتطلب هذا أيضا إلهاما، لأني عندما كتبت قصيدة عن لوحة ليلية لادوارد مونش شاهدت صورة صغيرة عنها معلقة على حائط ممر مشقى طلابي في وارسو اول شتاء عام ١٩٧٨، ألم أحتج الى إلهام يجطني أرى فيها شيئا يستحق أن يكتب عنها، شيئا ما تظهره ولا تظهره، تقوله ولا تقوله، شيئا كان على عيني أن ترسل نورا

يضيء ملامحها الأكثر انفلاقا وعتمة.
(كيف لإصبع أن يمر هنا
على حد لا يرى
بين الأشجار وظلالها
حيث تعبر الأن امرأة
تحمل جرداء من الضوء
إلى جزيرة من العتمة
تعبد وهي تنظر إلى وجهها
على مطحة البحيرة
على مطحة المجيرة

خضير الأغساء

- عندماً يعدع الشاعر لغة لأجل أن يقول شيئا لا يمكن قوله إلا بهذه الطريقة، وعندما لا يمكن استيدال هذه اللغة بأي شيء بهذه الطريقة، وعندما لا يمكن أستيدال هذه اللغة بأي شيء تسائل حول مصدر الكتابة الإبداعية رحول علاقتها، قرباً لل بعدا، بالموروث، بمعنى أخر: يكون قد مسار حرا ونظيفا، غير مصنع إلا لتداءات جسده/ لغته. إنه، في هذه البرمة الفريدة، يكامل مشاشته، عائدا إلى جسده، وتمضي هي بكامل بهانها، لعراصلة تأسيس العالم من جهته الزائلة.

يزومتك دسيس التعام من جهدة «رميد. إن سؤال القطيعة يهم المؤرخ لا الشاعر. أظن ان حبل امرئ القيس السري لم يزل شديد الارتباط بالشاعر الذي يولد الأن— في هذه اللحظة. حتى وإن قرر هذا الأخير قطعه، مادامت اللغة هي هذا التشكل الفغي الذي يشكلنا ويكتب سيرتنا جميعا.

من هذا المستحل الحقي العلق يستعل ولبر المندقر أن الزائل. لا — إذا الستطعت أن أقول أن الكتابة هي التر المندقر أن الزائل. لا المتعابة على الألي، فاستطيع أن أوكده أيضاء، فالكتابة— الشعرية على وجه المصموص— هي شكل الأثر الذي زال، وصفها: حدوثا، أي إنها عندما تكتب الشيء فانها تجمله يحدث لليدهل، بنائها، في العالم الرمزي/ الموتوييا التي يؤسسها الشاعر، لا ليرمم الشرخ في علاقته مع العالم، بل ليممة أكثر

كذلك، أستطيع أن أركد أن الكتابة، وحدها، تفعل ذلك، عالانسان الأول (أرهب) عنصا نقل تعاليم ويوصايا الله الي العالم الواقعي، فإنه لم يعدد بهذه التعاليم والوصايا إلى ذاكرة البشر بل إلى الواح مكتوبة، فالذاكرة من جهة المصلحة، أما الكتابة فمن جهة الوجود برمة،

الالهام: هو الاسم المستعار، والذكي، لهذه الآلية الغامضة
 التي تبعل الشاعر يمضى الى ورقته كمن يمضى الى حتفه،

وهي، بصفقها هذه، ليست جوهرا معزولا عن عالم الشاعر (هي ليست جوهرا أصلاء بل الصول بانتهامه) بل أمشائية، تظهر مع ظهور الجسد وتضمحل باضمحلاك، ان موهبة وثقافة ومشروع الشاعر هي محددات هذه الفكرة التي تكون قوية وفاعلة بعقدار ما تكون محدداتها تلك، قوية وواضحة.

الحقيقة، انه لا يوجد ما يسمى: خارج الشاعر، سوى العالم الموضوعي، وهذا يتحول أثناء العملية الابداعية الى ذات، هي زات الشاعر التي لا معنى لها، هي الأخرى، خارج يوتوبياه المتخبلة.

رغعت سننلام :

 لا يمكن هصر مصادر الكتابة الإبداعية؛ هل هي الخبرات العياتية، الماضية والراهنة، وما يتعلق بها من ذكريات وأحلام وأوهام وإحباطات وثقافات متفاوتة متضاربة أحيانا، أم ماذا!

ولابد أن موقف المرء من راهنه الشعري، بالتوافق أو التمارض معه، وتصعوراته عن دوره الابداعي، تمثل حافزا قويا في صياغة توجهه المتمايز وسط محيطه الإبداعي، ولجرته إلى هذه الناحية أو ثلك من منابع الشعر والرژي.

لكن المؤكد أن الرعي- الذي يلعب دورا أساسيا في جميع المعلمات الثقافية على الكتابة، كمرجة أساسي- يتقلم دوره، لمظة الكتابة، لحساب اللارعي وقوانين الذاكرة والمحلم والتداعي الحر إنها اللحطة الإداعية الفريدة التي يتفلق فيها نصر جديد بلا محاكلة أن قالب سابق.

* من الذي يجعل القصيدة الشعرية، في النهاية، بهذه الهيئة والكمال؟

كأنه إعادة صياغة للسؤال المستحيل عن «ماهية الشعر» أو
حدد الشعر». لطها «الطاقة الشعرية» التي تعتصر ما يسمى
«الموهبة» والقفافة والجموح والرعبي والطموح الإبداعي معا،
أن هي خليط غامض منها جميعا، يتخطأها كلا على حدة، لا
يمكن الإمساك به، أو تحديده، وإن أمكن معاينة أثاره المتجسدة
في شكل «القصيدة».

لكن هذه القصيدة التي تمثلك دهذه الهيئة والكمال، ستظل هي حلم الشعراء أجمعين، ولن يصدق أحد عاقل، بالطبع أنه قد توصل إليها فعلا سيحاولها، ويدفع عموه من أجلها: لكنه ان يصدق أبدا أنه قد يلغها. إنها دما لا عين رأت، ولا أذن سمعت. ولا خطر على قلب بشر، ولحل ذلك بالتحديد هو ما يحفز الشاعر إلى موارضة البحث والسعي الى تجاوز ما سبق أن كتبه، وكتبه الأخورن.

الكتابة هي نتاج هذه المستويات رغيرها، تسمى إلى هلق واقع موضوعي آخر (القصيدة) بوازي ويتقاطع ويشتبك مع الواقع المادي، وينقذه ويثور عليه، هي عالم يتجاوز العالم، أو هي حلم العالم وتقيضه الإنساني الذي يتحقق فيه الإنسان العاجز عن التحقق في العالم الوضوعي. عالم من أحلام تتحقق بالقوة- لا بالفتل – واحباطات وأطراح وجراح وهزائم وتطامات، تتجسد في صود وأصوات وخطوط وأزمنة وتواريخ وأساطير ورموز وهزعيلات ومعارف لا تأتي من مصدر محدد بهنيني، وتخلق مفارلة شعورية لا واعية في مواجهة الواقع الأضمن.

مثل هذه الكتابة- إن نجحت في ترميم الشرخ أن الجرح- لا تفعل ذلك سوى مؤتدا بمصروة عابرة، خلال الكتابة وسرعان عا يعود الشرخ- أن الجرح- مرة أخرى إلي قسوته السابقة وحضوره الفادح. فالكتابة: عزاه العالم وسلوانه. هي مصرحة العالم في رجه القبح والألم والظلم والقسوة، احتجاجه على إمدار الإنسان في مملكة الأرضية واستباحته، إنها الحارس الهنظ على روح العالم.

لا أدري إن كانت فكرة «الإلهام» الرومانتيكية ماترال صالحة للتفسير لكن حوافز القصيدة وموجهاتها ليست معزيلة عن عاما الشاعو، بل مستعدة منه، رغم غيوضها واستعمائها على التحديد. وفي شكلها المورد الأقصص، قد تبدر القصيدة صيفا وحركات «تشكل تراشا من الأصوات والرؤي والفضفاء المتقابلة والمتضادة»، لكنها في جوهرها مواجهة مضيفة لظلمة العالم وصلفه، أقصد أن القصيدة يمكن أن تمثل عنفا مضادا جارحا لعنف العالم، لا رد فعل رخو إزاءه، يمكن أن تكون فضيمة له وهدم وتخريب إيجابية، بلا تواطئ أو بنكاح طاقة عنف وهدم وتخريب إيجابية، بلا تواطئ أو مهادنة، ولا يتخذ هذه، الدور شكلا معينا، فيما لا يرتهن بصيفة،



Missil Bessel & News Rest

خبسال المتخسيل أن وهم كتابة المتخيل

في المسرج العربي

عسدالرحسس بن زيدان ٠

المتخيل راطه من رواهد الإبداع المسرحي المربيء

يختزن النص المسرحي العربي في رحمه وفي تجاربه إمكانات قراءته وتفكيكه وفهم اشتغاله. كما يختزن في نصوصه أشكال المغايرة والاختلاف التي تعطي لأشكال بنانه صفات وخصوصيات هي أساس وجوده في هذه المغايرة حيث تنطق شعرية هذا الوجود برموز ولغات ومرجعيات تؤكد أن المسرح العربي في اختلاف أصوله ومرجعياته يسعى الى جعل حركيته وإنتاجيته مرهونة بعدى تحقيق مجموعة من الانزياحات عن الكانن والموجود والسائد لتفعيل دور الأنساق المكونة للكتابة الدرامية تفعيلا يعد جسور التفاعل مع كل التعديلات التي تعدل من معنى الكتابة، ومعنى المحاكاة، ومعنى العرجعيات في تكوين حوال النص المسرحي العربي، وينائه داخل طفوسيته الخاصة التي لا تحيل إلا على حركيته الداخلية، وحياته التي هي كلام هذا التفعيل، وهي خطاب هذه الأنساق داخل لغتها الدرامية.

راذا كان هذا الاختزان لا يبوح بسهولة عن الدلالات العميقة في النص المسرحي الحربي المدعوم بلثقافته المتنوعة، فانه قد بساعد على إعطاء القراءة معناها حين تستخرج الدرامي ومقوماته من الدلالات كينية موجودة في بنية النص المسرحي، وتستوضح أشكال اشتفالها بعد أن استوت واكتمل بناؤها في ببية النص المسرحي، ببية النص المسرحي،

أدبية وفنية يغتني وجودها بمتخيلها وخيالها يمكن أن نزكد ان هذه النصوص ظلت موزعة بين قبول السهل والعادي والمباشر لتيني غطابا واقعيا يريد أن يكون هم الانتكاس الآلي للواقع أو يكون ظلا اله، أو يكون صدى لوجوده، أو أنها كانت تصوصا ميالة الى اتضاد الاتجاه المساكس للكتابة الواقعية فكانت تختار مغايرا تريد به أن الاتفاء المسرح العربي من أسر القول الواضح والمعنى الثابت الذي يدور في ظلك الواضح لبناء متخيل جديد يجدد امكانات تحقيق وجود مسرحي عربي يشغل بلاغة جديدة بمنظر مبدع يتحرك في كل الأفاق واللغات والرموز والأساطير

ليصبح المتخيل رافدا من روافد الابداع وخاصية من خواصه، وليكن كتابة جديدة لمعنى جديد في المتخيل الدرامي الذي يهب الدويية المتجددة لهذا المسرح العربي، خصوصا وأن الفتخيل والخيال ليسا نقيضين للكسرح وليسا مناقضين للكتابة الدرامية، انهما لغويا وفنيا وجماليا أممله وعمقه وأساس وجوده، بوجودهما تكون الحداثة السرحية العربية متحركة، وأثناء ترحدهما تكتسب الكتابة المسرحية شعريتها وطابعها الفضائي والدرامي المرتبط بالضفيون الأدبي تصفيا مع المساسة الأبية والقدية السائدة في الوطن العربي.

إن المتخيل يسجل في متخيله الدرامي رؤية درامية تعطي المبرر المقيقي للحياة في المسرح، وفي القبال، وفي معنى الوجود، الخميقية مل لحياة في المسرح، وفي الرؤية المربية للعالم ولواقع المجتمع العربي الذي يحفز الكتابة المسرحية المدينة المتي تعلق الانتقاح على الأشكال المكتابة المسلحية المعربية المتي تعين عمقه المتي المسرحي المحربي في المنص المسرحي يعين عمقه وشعبه وتجربيته التي تعين عن الكتابة المسلحة، المسرحي العربي، وتجعل وهو ما يجعل مستويات النخيل، ومستويات الخيال في النص كل دراسة نقية لم لما المناخبة لها عنصر بناني تقرع عليه، كل دراسة بنامية المؤلفة لها عنصر بناني تقرع عليه، عصوميات الظاهرة الأدبية، كلفة لها عنصر بناني تقرع عليه، وعلى اللهة المنطوقة، كما ان هذا المتغيل على محقة ما الدول التي وعلى المحتجل، وبحشة مثله، وبسائل وبستوي الراك وتشله في كل مرحقة من الدراحا التي وبسائل وبستوي الراك وتشله في كل مرحقة من الداحل التي يدر بها المجتبر والأدبية والكتاب المسرحي.

وفي انتقاء أمم مبرر يعطي لهذا المتغيل امكانات اشتفاله، يقلل المصرح في علاقته بهذا المتغيل، يحمل امكانية ليجاد اللحظة المستفيف في ذاته، في سياق التجول الثقافي الذي يعرفه الوطن العربي اللمسة الإسطورة، ويحيا عمق الدرات العربي والإنساني، المسرحي العربي اللمسة الاسطورة، ويحيا عمق الدرات العربي والإنساني، المتضال هذا المتضيل، وتردمي به الى أقمس برجات الوعبي بجدواه وفعاليته في وضع مسافة بينه وبين النص الواقعي، باعتبار أن هذا النصرية القائمة، إن المتخيل دورا فعالم في قلب المؤسسات المسرحية القائمة. إن المتخيل دورا فعالاً في قلب المؤسسات المسرحية القائمة، إن المتخيل دورا فعالاً في قلب تجعل الملاقات بين الكتابة ومتقبلها، وفي هذا يقول بيتربروك: (إذا لم العلاقات بين الكتابة ومتقبلها، وفي هذا يقول بيتربروك: (إذا لم التوازن).(أ)

هنا لا يتعلق نقدان التوازن – هذا– بالعرض المسرحي فقط، بل يتعلق– أيضا– بالحياة الأولى للعرض متعثلة في النص الدرامي المكتوب. إن هذا النص الدرامي يؤسس ملفوظه الأدبي، أما نص العرض، فتتمظهر فيه الإرشادات المسرحية التي كانت فيه في فرجة تصير نصا يشتثل بذاته بعلاقات تحكم المتغيرات الفنية التي يعرفها المسرح العربي.

ومن أجل رسم أشكال اشتغال المتغيل في المسرح العربي نرى أن أهم مسلك يتحقق به هذا الرسم هو الحديث عن مفارقات هذا الاشتغال في سياق التحول الذي عرفته أشكال الكتابة المسرحية العربية في المستويات التالية:

- ١ سكونية المتخيل وسكونية الحوار.
- ٢ البحث عن مصادر تركيب جديد للمتخيل المسرحي.
- ٣ خصوصيات اشتغال المتخيل في النص المسرحي العربي

سكونية المتخيل وسكونية الحوارء

ما تزال الكتابة المسرحية العربية تغلق امكانات تعيين بنياتها وتفعيل متشابها الرامي أثناء البجار النص المسرحي، أو أثناء انجار العرض، وهو ما كان ينعكس مباسرة على سرد أحداث تصبح ساكنة في شكل الحوار ومياته، وفي شكل المحاكاة التي تنطق التصورات الجاهزة ومن الالقباس الققاد، ومن الاحالة شبه المباسرة على المرجع أو المراجع أنفاء المحاكاة الموسوعة العربية هذه المحاكاة التي ظلت تقبض على الانتاجية المسرحية العربية وتوجهها نصو إعادة ما قبل وما كتب وما سطر، مما كان يضبح كل سمات الابناع المبتكر في النص المسرحي، وكان يصفح رتابة الأحداث في تضيل كان يعيد تضييلا موجودا لا يعطي للكتابة التي تتبعه وتقاني أثره سوى الهدوء والاستكانة، ونظير سكرية هذا الشتيل في الجواني التالية:

أشاء التعامل مع المتغيل الموروث لا نجد شعرية تركيبية
 تركب عالما جديدا يقوم على كثافة العلامات وعلى تقنيات
 الأداء أثناء العرض المسرحي. إننا لا نجد سوى تكرار الأنساق
 السابقة في «متغيل» النصوص.

- في رتابة الأحداث، صار النص المسرحي الحربي واضح المعالم والفطاب والعلاقات، بنياته منظمة تنظيما صارما بحد من اتساع الرؤية، لانه نص ينطلق من نظام سابق، ومن نظلم جاهز لا يستطيع تطويره وتجاوزه بحساسية مرهفة تتحسس نتومات المشخيل في خيال تنقجه حركية وفاعلية القجاوز والاعتلاف.

- بهذا الوضوح كان المسرح العربي يأهذ ويقتيس، ولا يراوح كمانه ليخطم بتجارة الكائن لاجراء تواصل معقد مع علامات جنيدة تجله يسافز، ويتصرف بحرية في الممور المحسوسة والمعاني الجزئية لمرافقة عملية الكتابة بمتخيل قوي يمترق به السافات الرمزية التي تفصله عن مرجعيات كتابته.

لقد كان هذا الغوع من التجريب محكوما بالمحاكاة دون تجارز برودة هذه المحاكاة لقصويل المقتفيل من وجود الى يجود ، ومن رمز الى رمون ومن معنى الى معان، أي تجاوز النظريات المسرحية المتداولة بكل مقوماتها التأثيفية والنجوية، والانتقال من محاكاة متخيل الحكاية الى متخيل العلامة، أو الانتقال بن ما يسميه عبدالقاهر الجرجاني يدالكنب الله ده.

لقد نظهر شكل هذا المتخيل- بشكل قوي- مع بدايات المسرح الشعري ثم مع المسرح الواقعي، وممار المضمون الحقيقي في هذا الشكل هو الرفية الواقعية: ولم يتمكن المسرح العربي معها من تأسيس مختلفه إلا يعد يداية مرحلة المسرح الاعلان عن بناء المعتقف، وهو ما رسم لهذا المسرح مصارب جديدة حقرت المسرحيين العرب على البحث عن متخيل، بدبل وخيال يكون سمة المساسحة البديدة في المسرح العربي.

البحث عن مصادر تركيب جديد للمتخيل السرحى،

عنما ارتقى وعي الكتاب المسرحيين العرب بمعنى المماكاة بأنها (تغيل للمعنى في الحوار الدرامي)، وأن الكتابة المسرحية 'محاكاة وتخيل)، بدأت درامية دراما المتخيل تتحقق، ويدأت تنتج قولا متغيلا لا يقوم على النشهيه والمحاكاة، ويدأت القيمة الفنية للانزياح تؤسس علاقات جديدة بين اشتغال المتخيل وما ينتجه هذا المتخيل في سياق درامي يمثل فيه المتخيل قوة درامية خلاقة تدفع بمكونات النص المسرحي كي تجمع وتتمثل ونفكك وتركب المتنافرات وتغرب العادي والمالوف.

لقد صارت الكتابة الدرامية خدعة فنية تموه ما هو كائن، وتبحث عن ولادات جديدة ومضاضات جديدة لا تحاكي ظاهر الأشياء، ولا تجمع بالعقيقة، وإشا تولي عنايتها بما يشبه الطفيقة لمعرفة الماهيات المعقولة والأزاية في الوجود الإنساني والتي تعجز الكتابة العادية عن ادراكها أو كتابتها.

ومن الأسياب الموضوعية التي حقرت المسرح العربي على البحث عن مصادر تركيب جديد للمتغيل المسرحي، هو فتح المجال أمام المعاني الفلسفية والصوفية كى تقرب هذا المتخيل

مما هو تاريخي وواقعي وسيكواوجي وأسطوري وتراث شعبي وذاكرة جماعية، كعوامل مساعدة على فهم العالم - أولا - ثم كعامل مساعد يساعد على استثمار مكونات هذا المتغيل - ثانيا - في أرقى أشكاله وينياته في حوار النص، وتوظيف الشخيل في أقصى الأبعاد الفلسفية والوجودية للتمبير عن المشخيل في أقصى لا الإنسان والعالم، ويهذا تصبح الفلسلة العلاقات الجديدة بين الإنسان والعالم، ويهذا تصبح الفلسة الدارة عاما في طرح سؤال الكتابة ويناء الرؤية في النص

إن الملاقة بين الفلسفة والمسرح علاقات تفامل جدلي بين فعل الكتابة وضمورها في هذا السؤال ليس مسألة عرضية أبنا كما يرى محمد مصطفى القباج (أمر جوهري، لأن عرضية، أبنا كما يرى محمد مصطفى القباج (أمر جوهري، لأن المهلسة الملتوبة للتفلسف والتأمل... إن الفلسفة والمسرح تعظير للواقعي، وحين نقول تعظير أو إظهارا للواقعي، نقصد أيضا انهما تعظير للحياة الانسانية، للفلسفة من خلال نص مقلل، والمسرح من خلال نص مقبل، والمسرح من خلال نص مقبل، والمسرح من

لقد كانت القلسفة – ورغم قلة اهتمام الكتاب العرب بها – السطؤ الأول الذي جمال معشقة المعيلة عليقة بالتأمل وبالعمائي القلطفية، وجعات المؤلف العسرجي بنصف الدرامي، النواة الأولى للقطفية الذي يبقى من إبداعه، أما المضرج فهو المهدع الثاني الذي ينجز غياليا وجماليا الولادة الأولى للنمى في عرض به يتمظير عمائي في نص مستقل بالتى ومناصرة ويعلاماته.

هذه الدهشة هي التي وضعت الكتابة المسرحية العربية في خضم تناقضات العصر والعالم والإنسان، وهي التي يفعت بالكتابة كي تبحث من إمكانات تحديث البنيات الحكائية السردية في حوار النص وخطاباته المحملة بالطاقة المتجددة التي تسعى الى لعتواء واستيعاب قلق العصر وتحرلات.

بهذا البحث عن مصادر تركيب جديد للمتغيل المسرحي العربي، صارت تتعدد وظيفة هذا المتغيل في عدة مستويات أهمها: – فك الرموز المستعصية في عالم الكتابة النصية.

جعل المسرح يسير نحو ذاته ونحو امكاناته الخاصة لتطوير
 بنيات القول والرؤية وبناء الشخصيات فيه.

وضع الكتابة المسرحية في العالم الذي يحيا فيه الكاتب لفهم
 العالم وتغييره لا تفسيره.

ومن هذا ساير المسرح العربي- وهو يؤسس متخيله في الكتابة الجديدة- ما كان يحققه الغرب ثقافيا وفكريا (تحت تأثير ما

تزخر به الحياة المعرفية في ميادين القلسفة والعلوم والفنون، وما يتفاعل داخل الساحة المسرحية شبيه بما يتفاعل داخل الساحة الفلسفية والعلمية وفنون المحارة والموسيقي والرسم، فكل جديد في العلوم الانسانية أو الاجتماعية أو الموسيقية ينحكى على الإبداعات المسرحية، وكل التطبيقات لنتائج الأبحاث في مجال العلوم الطبيعية أو الرياضيات أو علوم الأحيات في محال العلوم الطبيعية أو الرياضيات أو علوم الأحياء تجد مداها في الأداب والفنون).(٧)

والسؤال الملح الذي يعلن عن سؤاله بحثا عن امكانية وجود تفاعل بين اشتفال المتخيل وبين المسرح العربي هو السؤال التالي:

 متى بدأ المتخيل في المسرح العربي يمارس طقوسه في كتابة النص المسرحي العربي؟

إذا كانت هنالك مسافات واضحة تقصل بين الاشتغال بالمسرح العريس والفلسفة والعلوم الإنسانية بالشكل الذي نجده في أوروبا، فأن مجموعة من الكتاب المسرجيين العرب الذين عملوا على تقليص مسافات التعامل مع هذه العلوم، فاجتهدوا في وضع المتخيل واشتغالاته على محك التجربة والتجريب المسرحيين، وهو ما ظهر في كتابات عز الدين المدني وصلاح عبدالصبور ويسرى الجندي وعبدالكريم برشيد وسعدالله ونوس في مسرحياته الأخيرة، حيث ظهر المتخيل وتبلور في شكل جديد ارتبط بالبحث الدؤوب عن تقنيات حديثة بها أرادوا تمويل المسرح التعريس من الاشتمام بالوهم الى الاهتمام بابداع المتخيل أثناء اشتغاله المختلف على شكله الجديد، وهو ما أكده عبدالكريم برشيد قائلا: «إن الاحتفالية لا تفصل الصناعة المسرحية عن كل الصناعات الأخرى، ولا تعزل الأسس النفسية والذهنية والروحية والتي يمكن أن يكشف عنها التنظير الفكرى والأسئلة الفلسفية الحقيقية، كما أنها لا تفصل المحتفل عن محيطه المفرافي أو العمراني، والفعل المسرحي- لديها- يقوم على التلاقي وليس على التلقي، ويقوم على اللقاء وليس الإقصاء، لقاء الذوات ولقاء الفنون المحتفل بها».(٤)

من هذه التركيبات المتناقضة في الأشكال المتعددة للمسرح الغربي- فلسفيا وفكريا وفنيا وموسيقيا- بدأ متغيل المسرح الغربي بهنان عن ويوبده، ومسار هذا المتغيل لا يمثل المضمون الطعقيق للمسرح العربي، بل صمار اشكل فيه يمثل حقيقة هذا المسرح، خصوصا حين بدأ في اجراء تواصله المعقد مع الكتابة بالعملامات، معلنا رفضه كل متخيل جاهز، زكل ينية

كرونولوجية منطقية تفسيرية تفسر الموجود وتبرر وجوده، وتبرر هيمنته على كل أشكال الكتابة الأخرى.

من هنا كان التراث العربي، وكان المتخيل التراثي الجماعي مالإنسائي معينا لا ينفس ولا يوف للمسرح العربي، وكان متخيله مادة أدبية وتاريخية وأسطورية يم تميينها لميزنها المتمثلة في فرائها وغناها، من هنا جاء توظيف تقنيات ومتخيل قصص «ألف ليلة وليلة» وبركيال الظار» لتحرير الكتابة والحوار والراوي من أسر السير الفطي للأهدات.

وعلى الرغم من اكتساب هذا المسرح هذه الكتسبات الهامة أثناء بحثه – هذا – عن متخيلاته الخاصة، فان نقل أصول المسرح وأصول المتخيل كما هي، وادراج هذه الكتسبات في التركيبات المتنافضة التي يبحث عنها الكاتب المسرحي المربي، تبقى علامات بارزة في هذا البحث الذي يتحدد في المسالك التالية: ١ – البحث عن متخيل مسرحي عربي يشتغل على شعولية الرؤية للانسان والعالم والدواءا.

٢ – البحث عن بوليفونية شاعرة لهذا المتغيل تضم كل
 التناقضات المجتمعية.

ومن البحث عن المتغيل الجديد المؤدرم، بققنيات جديدة في الكتابة المسرحة، بدأت تبرز خصوصيات اشتغال المتغيل المسرحي العربي داخل كل التناقضات التي تمكم المبدع والمسرح لانتاج هذا المتغيل في النص الأدبي.

خصوصيات اشتغال المتخيل 🚅 المسرح المربي:

يرى فولفجائج ايزر (أن النص الأدبي مزيج من الواقع وأنواع التخييل، وإذلك فهو يوك تفاعلا بين المعطى والتخييل، والمعطى هنا هو عناصر الواقع، أما ما يتوك عن هذا التفاعل فهو ما يسمى بالغيال، أي ذلك الشيء الذي نستطيع رده لا إلى الواقع

ولا الى التخييل. والتمييز هنا بين التخييل (الذي هو إجراء تقوم به اللغة داخل النص بين الخيال هو نتيجة اضافية تحصل عن تفاعل العناصر الواقعية مع الاجراءات التخييلية له أهمية تصري في فهم هذا التصور الجديد للنص الأدبي). (0)

ويمكن أن نتبنى هذه العلائق التي تنتج النص الأدبي في أبعاده المتعددة كما قدمها ايزر، وذلك للاعتبارات التالية:

 ١- لأن الاهتمام بكتابة النص المسرحي العربي بدأ بالمتغيل اللفظي في العوار الذي هو صادة أدبية توازي الارشادات المسرحية في النص.

٧ – لأن النص الدرامي بدأ يستمد صلاحيته وعمقه وأبعاده من العلاقات والانساق اللغوية داخل نصية، فصمارت شعريته في التصرح تقوم على شعرية الاستعمال اللغوي والأسلوبي مصا ممار معه توليد التركيب الجديد للنص ممكنا بجديده الذي لم تألفه الكتابات السابقة، الكتابات التي كانت محكومة بمرجمها الذي لا تفارق ولا تفاره.

باشتغال المتغيل في هذه الكتابة على عناصر الواقع وبالتغييل، وبالغيال، بدأ المتغيل المسرحي العربي يشتغل في مكابنه على حتمية أختراق المسافات الرمزية التي تفسله عن محبويات كتابته، وبدأت منسه النمس تثغير وفق الاعتهارات الجديدة التي أمنتها العلاقات الجديدة التي مسارت تتفاعل مع المسرح، وكنتيجة لهذا الاحتراق لم يعد النص المسرحي يعشلي بأهمية بالغة على حساب ما هو فرجوي واحتفالي كما كان في السابق، لم تعد الحقيقة أو الواقع إلا ما يوجي به النص وليس الواقع، من هذا صدار هذا النص بهنيله حتميزا به النص وليس

- إن النص المواري صار يختفي لمسالح العرض المسرحي أو النص التحتي كما تحقق ذلك في تجرية مسرح المسورة في العراق مع الدكتور صلاح القمس، أو مع تجرية المسرح التونسي للذي جعل من العرض مجالا لاشتغال المتغيل.

إن المتقبل المسرحي العربي أوجد تقنيات فنية لا تنقل ولا تكون المسرحي العربي أوجد تقنيات فنية لا تنقل ولا تكون المرجعيات لكربية بما يناسب المفاهيم والتقاليد العربية حتى يدخل النص المسرعي في وفاق مع المتقبل العربي، وهو ما يدا به توقيق الحكيم في مسرحه الذهني، وتبع نهجة نعمان عاشور وقاسم حدد وعبدالكريم برشيد ومحده مسكين وعرائدين المدني وجواد الأسدي وعوني الأسدي وعوني الأسدي وعوني الأسدي وعوني الأسدي معمد بأشكال مختلفة.

لزوي / العدد (۲۹) يناير ۲۰۰۲

والتجدد والاستمرار والمعرفة يحقيقة الممارسة المسرحية الجديدة، سيما بعد أن شرع المسرحيون في الامتمام بالإنسان كعنصر فاعل ومنفعل ومؤثر وميدع يعيد صياغة هذا المتشيل وفق الاكرامات التي يحياها في اشتفالاته.

وفي رحابة الامتمام بهذا الاستيدال القصدي الذي يراعي وجود بدالكريم برخيد عن قيمة هذا الرجود قائلا: (إن الانسان في بدالكريم برخيد عن قيمة هذا الرجود قائلا: (إن الانسان في النهاية هو كانان تاريخي، كانن لا يمكن فهمه إلا من خلال وضحه في اطاريه الرضاني والمكاني، وفي إطار شبكة من الملاقات التي تربطه بالمفاهيم الفكرية وبالأنساق المعرفية وبالمنظومات الجمالية المختلفة، فبدون هذا التواجد في الواقع والموروث وفي المعاشر والتاريخ، وفي المحسوس والمتغيل وفي الوهم وفي الطفية، فإن الاربداج أسي إيداع – لا يمكن أن يكون محقيقيا وفعالا ومنفعلا بالواقع في شمولية وعمومية، الواقع التاريخي بما فيه، الذراك الشعبي، والواقع اليومي بكل حمولاته المعرفية والجمائية والسياسية والأعلاقية) ().

بوضع الإنسان في يقدة الضره المسرحي المتغيل، تأكدت أهمية التفاعل بين المعطى الواقعي والمتغيل، وتأكدت أيضا – مواقع الشناعل بين المعطى الواقعي والمتغيل، وتأكدت أيضا باعتبار المتغيل في مستولة الشاعري والمرتبي والطبق في سواد الكتابة المسرحية تشدم مواضيع خارجية غربية عن مواد ومكونات النص، بل باعتبارها هدفا في ذاته، يدرن غاية ويلا هدف.

إن النص المسرحي لم يعد له وجود. إلا في وجود حقيقة النصر لأدبي، ولا وجود للتواقع إلا المثل العمل الأدبي، ولا جهال للمقارنة بين واقع النص وحقيقته والمعقبة المرجية له. ذلك أن لكل من الواقعين منطق العامس وقوانيت التي تحكمه، وهم ما تعدث عنه إيين قائلا: إن الملاقة الثلالية بين الواقعي ما تعدث عنه إيين قائلا: إن الملاقة الثلالية بين الواقعي مذا الملاقة بمكنداً أن نستخرع الطبيعة الغاممة للفعل مذا الملاقة بمكنداً أن نستخرع الطبيعة الغاممة للفعل التغييلي. وكلما انتقلت العناصر الواقعية إلى النص أصبحت دلائل الشيء أهدر وبالتالي دفعت لتنسلخ عن تعديدها الأصافي (إ)

لقد غيرت هذه العلاقات كل الاشتغالات التي كانت توجه عملية التخييل في المسرح العربي، وبات ضروريا أن تغيير متخول المسرح العربي لا يتحقق إلا إذا أثمر معاني تخييلية غزيرة تعطي للمعنى سعته في التصوير ورحابته في الإيحاء والدلالات بصور

ذهنية يخلقها الحوار بالألفاظ، ويخلقها المخرج بحضور الممثل أثناء العرض

لقد تدفقت إمكانات جديدة على المتخيل المسرحي العربي فجعلته ينتقل من مرحلة الصمت الى مرحلة البوح بجديده ومفايره، وهو المغاير الذي يتحدد على الشكل التالي:

 ١ - الإحالة على عالم الحائى متخيل بحوارات تتوزع على علامات ورقية حسبما تقتضيه الكتابة الدرامية والسينوغرافية الجديدة لادراجها ضمن الجانب المتخيل في النص الدرامي.
 ٢ - صارت «الشخصية» بهذا المعنى مرتبطة بنسق لساني

ينتمي الى التمظهر الفطابي، ومبارت تدخل ضمن النحو النصي أو النحو السردي النصي في العوان، ومن هنا لم تعد «شخصية» ثابتة أو كينونة قارة بصفات جامدة؛ بل غدت هذه «الشخصية الارقية» تتحدد انطلاقا من مسامعات في الحدث المتغيار، أي كفاعل سردي وكرحدة معجمية تأتي اهميتها من وظيفتها ومن لكتابة، فهذا ما نجده في سرحيات عبدالكريم برحيد أنشوة ولذة لكتابة، فهذا ما نجده في سرحيات عبدالكريم برحيد أنشاء بناء مذه «الشخصيات» (ابن الرومي» المتنبي أطلاب عطيل امرز القيس- عنترة "هيزال- لونية" فاوست)، أو نجده في مسرحيات صلاح عبدالصبور (الحلاج، ليلي، المجنون) او في مسرحيات علام عبدالدين البردادي.

إن الثوافق بين الايقاع الخيالي وإيقاع الحرار مر الذي حول المتغيل من موضوع الى تقنية في الكتابة، وتحول الى فلسفة تقوم على تجريد التجريد حتى أثناء العرض وأثناء التطهل الذي صمار فيه الممثل أساس العمل الدراماتوريجي، لأنه هو العسويل أول عن ترجيحة المعلامات المسرحية إلى دلالات مرتبة ومسموعة، إنه العلامة التي تندمج مع القدرات التشخيصية لتكشف عن مدى قدرتها على مغادرة الدأناء/ الواقعي لملاندساج في الأخر الخيالي الذي هو الشخصية المتشغلة المتشفلة ككنذون نصي يلعب وظيفة محدودة أن غير محدودة داخل العمل الدرامي في اللورش العسري

بهذه الخاصيات توزع اشتخال المتخيل في النص المسرحي العربي على منحيين اثنين، الأول يعمل فيه الكاتب المسرحي الدربي على توفير شروط أدبية وفيته لا لإيداع هذا المتغيل، أما الترجه الثاني فهو الوهم الذي يقومم أنه ينتج متفيلاً أو خيالا، وطبعا هنالك برن شاسع بين الوهم والخيال وهو ما وضع لا حدوداً وقواصل خلاون الشعة عين قال: (الوهم في الأدب هو

القطب المقابل للخيال. وهو حالة ميكانيكية تعتمد أضغان الأحدام أساسا في توليد الصور، بينسا الغيال خلاق ومدح الأحم تدرق يستند عناصره من الواقع، يركبها تركيا جديدا. الومم تدرق على الختالاق وأسا الفائد الطاق وأسا الفائد الطاق والمنا فليس صحيحا أن الوهم حالة تنتمي اليها الخيال. كنا أن من الغطأ القول بأن الخيال مرحلة، عثلامة عثلامة من العجال لدرجة الدنيا والدرجة الطليا لقوة واحدار.(٨)

عيال المتغيل – إذن – ظاهرة بدأت تتأسس في المسرح العربي، في نصوصه وفي أشكال كتاباته وفي عروضه واحتفالاته أما وهم كتابة المتغيل فهو السائد في الكتابة التي لم تتحرر بعد من تلميع صورة اللهم في كتابة تدعى إبداع متغيلها، وتزعم أنها تبني دهشتها وغرابتها، وهو ما تمكمه بعض الظواهر الكتابية في الممارسة المسرحية العربية.

كيف يشتغل المتخيل في النص المسرحي العربي؟

 كيف يشكون الوهم بكتابة المتخيل في بعض النصوص المسرحية؟

هذان هما السرّالان اللذان يمكن بهما مقاربة كثير من النصوص المسرحية لـرصد خيـال المتخيل فيها أو كشف وهم كتابة المتخيل فيها.

المراجسع

١ - بيتربروك النقطة المتحولة, أربعون عاما من استكشاف المسرح.
 ترجمة فاروق عبدالقادر، عالم المعرفة ١٩٤، سلطة كتب ثقافية شهرية
 يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكريت ص٨٥.

٣ محمد مصطفى القباح: من قضايا الابداع المسرحي، الطبعة الأولى
 ١٤٢٠ - ٢٠٠٥ مطبعة النجاح الجديدة ص٢٦.

٣ ~ المرجع نفسه من١٩٢

غ – عبدالكريم برشيد: كتابات على هامش البيانات، مطبعة فضالة ١٩٩٩ من. ١١٠.

 حميد تحميداني: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (العمر الجاهلي) مطبعة النجاح الجديدة البيضاء الطبعة الأولى ص١٤٠.

١ - مجدي فرج: محاورات في التجريب، حوار مع عبدالكريم برشيد المجلس
 الأعلى للثقافة ١٩٩٨. ص٧٧.

 ل خولفجانج ايزر: التخييلي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية. ترجمة
 د حميد لعصيداني - د الجيلالي الكدية. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البوضاء الطبعة الأولى ١٩٩٨م ص.٩.

سوار مع أحمد الشادي

إنه عاشق الكتب جاء من ، وادي نام، بالنطقة الشرقية من عمان ، معطرا بطبية القرية الشرقية من عمان ، معطرا بطبية القرية ونسمة روحها الهادنة، كرمه ينافس ثقافته الممنيين ، ومعور انجاهاتهم الأدبية ، والينبوع المانيين ، ومعور انجاهاتهم الأدبية ، والينبوع على ثقافة وحضارة بلده . هو صندوق حكايات عمائية ، حينما تجلس إليه وتسمعه وتناظره وتجادله لا تعبا بالساعات الطوال التي تتحول إلى رصيد شقاية وتاريخي تعتفظ به . إنه عاشق الكتب ، الأستاذ الأديب أحمد القلاحي يعكي ثنا بعض سيرته مع الثقافة والأدب.

جرى الحوار : يحيى سلام المندري *

ونقصان الماء وانقطاع الفلج عن التدفق مما أدى إلى موت الشغيل والأشجار وإضطرار أغلب السكان للهجرة إلى مناطق أشرى في عمان أو إلى شرقي إفريقيا وبلدان الغليج، ولم يكن أخرى في عمان أو إلى شرقي إفريقيا وبلدان الغليج، ولم يكن المن هو يقل المائية، وكان من كنف، حيث كان هم كبير القرية ومرجعها وإنسانها الأرحد وموثل أهلها ومقصد زائريها، وكان متدينا قارتا للكتب له المتمام بالأدب والتاريخ بالإضافة إلى ثقافته الدينية العالية وكان بيته ممتلنا بالكتب تركها وبعضها موجود حتى الأن كتاب «شرح الغزا» في عدة المراء وممتلزا المتعالم أجزاء وكتاب «شرح الغزا» هي عدة أجزاء وجمان الأنواء و«هيمان أراء وكتاب «قاموس الشريعة» في عدة أجزاء ورهيمان الأويان و «هيمان الأويان ورهيمان وروزة السابقي» و «جوهر النظام الروزة السابقي» و «جوهر النظام» و، ورهمة الأعيان، و « وهمه الأنبياء» « وأروزة الصابقي» ورهمة الأعيان، و « وهمه الأنبياء» «

الطفولة هي المكون الأول لحياة أي إنسان، وهي نبع أنهاره
 وشخصيته وتحولاته فيما بعد. فهلا هدثتنا عن نشأتك الأولى،
 طفونتك، صحاك، بدائة تشكيل وعيك؟

♦ ولدت في بلدة «بطين» وهي قرية زراعية صغيرة تصطيعا الجبال والوديان وتكثر في وديانها البعيدة غابات الأشجار البرية المألوفة في البراري المسانية كالسرد والغاف والزلك الأثل والشوع والسمر والسرح وغيرها، وهي واحدة من تسم قرى صغيرة يقضمنها «وادي نام» ولا تبعد المسافة كثيرا بين كل قرية وأخرى بل كلها في حكم الجارات المتقاربات. كانت هذه القرية برم خديدت إلى الحياة تماني شدة الجدب

* كاتب من سلطنة عُمان.

الرويا / المحد (٢٩) يليان ٢٠٠٢

والمِيتَة في وصف المِينَة و «السيرة الجامعة» وأجزاه من «بيان الشَّرع» و «القاموس المحيط» و «إحياء علوم الدينَ» و «الجامع المصديع» وشرحه في جزئين يحتويها مجلدين ضغم ومحفظار المصدعا» وكتب أخرى متنوعة بعضها مخطوطة وأكثرها مطبوعة في الهند أو في مصر أو في مطبعة السلطان برغش في زخصار

كنت في السادسة من العمر حينما توفي جدي ولم أعد أذكر اليومة المويلة وعمامته الدينية البينية المنظماء وجلسته الصباحية يتدفأ على الجمر الموضوع في وكانون، أمامه ملتفا بعيامته الصوفية السوداء « المنسول» ويقرية كتاب يطلب من والدتي أن تعوف أمنه، نظرا لضعف نظره خاصة داخل الحجرات في ساعات الصباح على الرغم أننا كنا نراه يقرأ في أوقات الظهر والعصر في السبلة أو في الصحيد في كتاب أو مصحف محمول على سرفع خشبي يوضع بين بين

كنت أذهب للجلوس بقربه ومصافحته وكان يلقنني بعض الكلمات المتعلقة بالتوحيد ويحفظني بيتا من الشعر، ويستمع منى إلى قصار السور التي كنت حفظتها كان هذا الجد هو الشخصية الأولى ربما التي انبهرت بها في باكر طفولتي مع ما تراكم بعد ذلك من حديث لم يكد ينقطم في البيت والقرية كلها لسنوات طويلة بعد مماته عن مزاياه العالية وفضله وكرمه ونبل أخلاقه ومكانته الجليلة بين الناس وحكمته ومعارفه الواسعة والأنوار التي تكررت مشاهدتها على قبره، لم يكن في بيتنا رجال يوم توفى جدى فقد غادر أبناؤه الأربعة منذ زمن بعيد، ثلاثة إلى أفريقيا وكان أبي أحدهم، والرابع إلى منطقة الخليج سعيا وراء الرزق، وقد بدأت أعى دون معرفة والدي الذي قیل لی أنه غادر بعد عام من مولدی وبعد أربعین یوما من مولد شقيقتي، وكانت هذاك بالإضافة إلى والدئي خالتي الكبرى وجدتى لأمى وجدتى لأبى ويعض الأمهات الأخريات من نساء الأسرة، وقد تولت والدتي رعايتي والإشراف الكامل على تربيتي وتعليمي وكانت شديدة لا تتساهل وكانت تقرأ وتكتب شأنها شأن كل أفراد أسرتنا الذين كانوا يجيدون القراءة والكتابة رجالا ونساء، وتلك في الحق سمة لأغلب أهل قريتما حيث لم يكن سوى القليل منهم من لا يحسن الكتابة أو القراءة، ويفضل حرص أمى ومثابرتها استطعت الانتهاء من

ختم القرآن وأنا في سن السابعة ثم بدأت تعليمي الكتابة وتدريبي على قراءة بعض الكتب مثل «تلقين الصبيان» و «الجامع الصحيح» و«نونية أبو مسلم» وكانت مطبوعة بطريقة تشبه طباعة القرآن في المطبعة البارونية في القاهرة، بالإضافة إلى دفاتر مخطوطة بخط نسخى جميل تحتوى على قصائد متنوعة معظمها عمانية تنتمى لعصور مختلفة، ومنها لبعض أجدادنا الراحلين وأخرى لشعراء من قريتنا أو من المنطقة ومن بينها أراجيز تتحدث عن أسفار ورحلات في مناطق عمان أو في خارجها وفي الأمسيات كانت الجارات وصديقات أمى يتجمعن وتقوم هي بقراءة كتاب قصص الأنبياء المسمى «رائس المجالس» أو كتاب «دلائل الخيرات» أو «الجنة في وصف الجنة» أو كتاب «السيرة الجامعة» وتبكى النسوة حينما يجيء ذكر وفاة النبي صلى الله عليه وسلم أو ذكر حروب الصحابة ومعركة -النهروان- وقصة الإسراء والمعراج ووصف الجنة والنار، وحينما تأكدت أمي من قدرتي على قراءة تلك الكتب والمخطوطات أوكلت إلى مهمة قراءة السهرة لصديقاتها وكنت أحلم بشوق لذلك، وكم من مرة حاولت لفت انتباهها إلى قدراتي وما كدت أصدق حينما جربتني ظهيرة ذات يوم واطمأنت لمستواى وأنبأتني أن هذه الليلة ستكون ليلتي، وأخذت أدرب نفسى وأعد العدة لتلك اللحظات المهمة وفي المساء كانت أمي وسط صديقاتها تقوم بطبخ قطع «الفندال» على موقد الجمر الذي يتوسط الجلسة «الصريدان» ثم تعد القهوة في الموقد ذاته وهي مصغية لهذا الصغير الذي يصدح بصوته مترنما بقصيدة «المحل» لجدى الأكبر وقصيدة «زنجبار» لابنه جدى الأصغر عم والدي، ثم قصيدة «النونية» لأبي مسلم في اليوم التالي أو قصيدتي «فتح الرستاق» و «فتح نخل» لابن شيخان في يوم آخر، وقصائد «التوبات» وهي عدة منها «توبة النبهاني» و «توبة الستالي» و «ثوبة أبو مسلم» و «توبة المربن سالم الحضرمي» في ليال تلت، وفي الوقت الذي كنت فيه أغرد بحنجرتي الصغيرة بتلك المنظومات مسجعة منغمة كانت النسوة ومنهن جدتي يصغين مبهورات لهذا الصبى الصغير الذي تمكن من القراءة على هذا النحو ومع إصغائهن كن ينشجن بالبكاء متأثرات بما يسمعن دون أن يفقهن في الخالب معنى الكثير منه، وكانت الوالدة تقوَّم أخطائي وهي لا شك فخورة سعيدة بنجابة أبنها وينجاحها في



تعليمه وإيصاله لهذا المستوى الذي لا يبلغه في نظرما إلا القلائل من أقرائه في عمره ولم تكن السهرات كلها للقراءة بل كان يمضيها لرواية الحكايات الغريبة عن السحرة و الجن والشياطين ومن أخبار بعض الماضين من الأجداد أو من المسالحين أو حكايات معارك ويطولات وأشخاص من الشجعان الغارقين وحكايات كثيرة أخرى متنوعة تقصها بعض النساء المخافظات لمثل تلك القصص المثيرة.

كانت الكتب بأغلفتها الفغمة ويتجليدها الفاخر تثير اهتمامي كلما رأيت والدتي تقلب بين يديها صفحات واحد منها وكنت اثناق للإمساك بها وتقليبها ومعرفة سرها وخباباها وقد طجعتني أمي بعد أن أثبت أنني أحسن القراءة أن أقرأ في بعضها مما كانت تميته لي ولكن شغفي كان بالمجلدات المضفة السوداء التي كانت تزجرتي عن الاقتراب منها الأنها أكبر ما ستيعابي، وكنت أتمنى او استطحت تفاولها دون أن يراني أحد، ولكن البيت لا يمكن أن يخلو والكتب كانت توضع في مكان مرتقع لا ليسين لي الوصول إليه عدا أن تلك الكتب كانت ضخمة قليلة يصعب على حملها

ومن أحداث الطفولة المهمة التي لها بقايا ضبابية في قعر الأذكرة حادثة الطائرة الضخمة التي ملأت سماء القرية ذات فهار صاف بصوتها الهادر القوي وحجمها الضخم وقد أخذت تحوم في أعالي القرية منخفضة حتى لتكاد تلامس قعم

النخيل وأعالى البيوت مما أنزل الخوف والهلم الشديد على أهل القرية وأثار اضطرابهم فخرجوا صغارا وكبارا لرؤيتها فإذا بها في لحظات انخفاضها تمطر أكواما من الأوراق الحمراء والخضراء والزرقاء غطت الحقول والأشجار وأعواد القمح التي كانت تفترش الأرض أيام الحصاد وأسطح المنازل والطرقات والسواقي وكل مكان، وتجمعت النسوة حول أمي يسمعن ما تقرأه لهن مما كتب في تلك الأوراق التي كان مضمونها يتعلق بأحداث الجيل الأخضر المتفجرة في تلك الفترة، وظل حدث مجيء الطائرة وشكلها المخيف واجتحتها الضخمة حديث أهل القرية لسنوات تلت، وبعد أن عاد أبي من سفره هطلت الأمطار بغزارة فاقت كل التصور وفاضت الوديان فاقتلعت الأشحار ويعض البيوت وتدفق الفلج ليخصب القرية ويعيد حيويتها وأهلها المقادرين الذين سرعان ما توافدوا من مهاجرهم البعيدة والقريبة، ودبت المياة حثيثة نشطة، الكل بزرع الحبوب والمحاصيل ويغرس فسائل النخيل والأعناب والموز والأشجار المهتلفة.

وكبرت قليلا وارتقى بى الحال لأكون قارئ السبلة في سهرة الرجال تحت إشراف والدي الذي يختار لي القصائد المناسبة مظفا جاسة النساء في البيت كما لو كنت أستقبل مرحلة جديدة وأدخل في طور أخر، وقد أحضر الوالد من سفره الكثير من الكتب الجديدة التي لم تكن موجودة من قبل، وجاءته أخرى بعد وصوله واستقراره، ومن بين هذه الكتب الجديدة التي استحوذت على الاهتمام في ثلك السهرات «نهضة الأعيان» و «بهجة المجالس» و«سلك الدرر» و«ديوان الستالي» و«ديوان النبهائي» وهجواهر الأدب» و«المنظومات الأربع» و«ديوان أبي مسلم، بالإضافة إلى نخبة من الكتب القديمة، من أبرزها «جوهر النظام» و«تحفة الأعيان» و«السيرة النبوية» وديوان المتنبى ومع هذه الكتب كانت دفاتر القصائد المغطوطة والقصائد الجديدة التي كانت تردبين فترة وأخرى ومنها قصائد أحداث الجبل الأخضر وورثاء زنجبار بعد نكبتها» وقصائد أخرى كان الوالد يحتفظ بها لأنها نسخت له خصيصا من قبل بعض أصدقائه أيام شبابه. وفي ثلك الفترة لا تكاد سبلة الوالد تخلو من الضيوف والزائرين الذين يأتون من خارج البادة ويقيمون أحيانا لعدة أيام وكنت أشعر بشيء من الزهو حين تستاح لى فرصة القراءة أمام هؤلاء الضيوف وأنال

استحسانهم وثنائهم ويعضهم من ذوى المكانة والوجاهة من الشيوخ والقصاة والشعراء ونحوهم ومن الزائرين المتكررين كان هناك رحل من حفاظ الشعر ومنشديه يسمى حمد بن سيف البطاشي وكان له صوت عذب ونبرة قوية ترك تأثيرا في نفسي بعصاحته ونغمة صوته الشجية فحاولت تقليده ولكن حنجرتي الصغيرة لم تكن تسعفني فنهاني والدي عن التكلف وكان ثمة كتاب مخطوط يحتوى على عدة موضوعات وفيه تفاصيل دقيقة لأحوال الحشر والقيامة ولوصف الجنة والنار والسماء والملائكة كان له أثره الكبير في نفسي. ومن الشخصيات الذين انبهرت بهم في صباي أحد الرجال من الأعيان اسمه أحمد بن سعيد العامري كان شيخا جليلا وكان حديثه أقرب إلى الفصحى ويبدو حين يتحدث كأنه يخطب وكان متكلما بليغا يجيد انتقاء الكلام ويحفظ الكثير من الشعر ومن قصص العرب وأمثالهم وأخبارهم وحكمهم يأسر من يحدثهم بطلاقته وعفويته، وثمة شخصيات أخرى لديهم هذا التأثير أيضا على محدثيهم ولكن هؤلاء يتحدثون بالعامية المحكية وبعضهم كان أميا لا يقرأ ولا يكتب، ولكنهم كانوا من حفظة النوادر والقصص وأذهبار الحروب العمانية وسير

المجموع المجم

الأعلام وقصائد الشعر العامي التي تؤرخ للموادث وكان لهم أسلوب مشوق في السرد وفي المكايات التي يروونها أنكر منهم سعيد بن الرشيد النهدي وأخاه مسعود، والشايب هديب بن مسلم مخزن الحكايات التي لا تنتهي

توفيت أمى وأنا ما زلت بعد في الثامنة من عمري ومعها توفيت جدتي وأختى الصغيرة وعمى وأخرون كثيرون أخذهم الموت في نازلة مرض خطير حل بالقرية دون أن يعرف نوعه وأسبابه، وقد نقدر اليوم أنه «الكوليرا» وكان أثر ذلك قاسبا على، وبعد أن أفقت من معاناتي المؤلمة وتجاوزت مرضي الشديد الذي قبيل أنه استمر أربعة أشهر غصت في القراءة وتقليب تلك الكتب الضخمة المخطوطة والمطبوعة محاولا أن أتقصى أسرارها وما تخفيه في سطورها وأوراقها، وكان أكثرها فوق مستوى فهمى وإدراكي ولكنني كنت مصرا على الاستمرار في مهمتي، وكلما اكتشفت قصة أو حكاية أو مثلا أو بيت شعر عجيبا أعتبر ذلك فتحا مبينا أخبر به الناس، وفي تلك للفترة جفظت المعلقات السيع كاملة وحفظت نونية أبى مسلم وقصيدتي فتح نخل والرستاق لابن شيخان واراجيز محمد بن عبيسي الحارثي في رحالاته إلى وادى الطائبين والمنطقة الداخلية والهند وزنجبار ورحلته إلى البحرين وقصيدة الشيخ السالمي البنائينة وينعض الردود التي أثنارتها ضد الشاعر المجيزي وبعض القصائد التي قيلت في نصب الإمام سالم الخروصى وقصيدة ابن الرومي في الأوطان وقصيدة ابن الوردي اللامية وعدة قصائد للمتنبى وبائية أبي تمام وقصائد للنبهاني والستالي والشريف الرضي.

♦ احداث شبقة وتبدو أنها مازالت عالقة في ذاكرتك. وحفظك لكل هذه العناوين من الكتب والتي من المؤكد أنك ما زلت تحتفظ بها. ولكل إنسان حوادث وقصص طريقة مر بها في أيام عمره. فهلا نكرت لنا بعضا منها

من أحداث الطقولة التي علقت بذاكرتي حتى الأن موضوع جهاز الراديو وأول ما وعيته من أمره ما سمعته من جدتي وهي جهاز الراديو وأول ما وعيته من أمره ما سمعته من جدتي وهي الشخاص المناسبة على اللقب الذي استعد للذي استعد للذي الشخص كذوب قلما يصدق مثله مثل «الروديا» الذي هد وصندوق المباس» وقد صنعه القصاري من أجل تعديد المسلمين

مناشرة كما يتحدث الإنسان إلى الإنسان، ولكنه لا يقول إلا الأناب التي تفتن الناس، وقد روت الجدة عن زوجها الراحل أن أغيرها بأن من عالاحات الساعة أن ينطق الحديد وهاهو الحديد قد نطق ضا منا «الروديا» إلا قطعة حديد، ونقلت عن الحديد ونقلت عن أقاريه الأزرياء بإحدى القرى المجيدة بعض الشيء عن بلدتنا حينما بانرا به من الهند مبينا لهم أن الملائكة لن تحل في بيوتهم بانما أن هذا المستدوق الشيطاني موجود فيها لأن الملائكة للشياطين ببيت بمن لها مسائكة الشياطين وحين تستفرد الشياطين ببيت بدلا هو الخداد والدما و يقض الله.

و في مرحلة لاحقة أظهر والدي أحد دفاتره ويه قصيدة تتحدث عن خطورة «صندوق الشيطان» وضرره للشيخ أبي جميد حمد بن عبدالله السالمي وجهها لأخيه الشيخ أبي بشير محمد بن عبدالله السالمي في سياق معارضة كبرى قادها مجموعة من العلماء والشيوخ ضد وجود هذا الصندوق في منزل الشيخ محمد السالمي وكان قد أحضره إلى بيته في بدية أثناء عودته من إحدى سفراته إلى الهند ولم يستجب الشيخ لمعارضتهم وغضبهم وأبقى الجهاز في بيته، وفي الدفتر أيضا أسئلة وجهت إلى بنغض العلماء حول الحكم الشرعى لهذه الآلة الجديدة رأجوبشهم عليها. وفيما كانت هذه القصائد تقرأ في تلك العشيات وقد مر أكثر من عشرين عاما على كتابتها وصلت هذه الأعجوبة فجأة إلى البلدة على غير توقم، أحضرها أحدهم لدى عودته من السفر واضطربت القرية وأملها أشد الاضطراب لهذا العدث المثير ولم يبعد للشاس من حديث سوى حديث «الروديا» كما أسموها أو «الإذاعة» كما نطقها القصحاء ممن سافر واطلم. وتوافد الرجال والنساء ليشهدوا تلك الأعجوبة وليستمعوا مباشرة إلى ما تخرجه من كلام قيل أنه كلام الشيطان، وصرح والدى ومجموعة من الذين عرفوا هذه الآلة عى زنجبار وبلدان الخليج أن هذه «الإذاعة» ليست سوى آلة لنقل الأخبار من أمكنة بعيدة وأنها موجودة في مصر وأن جمال عبدالناصر ذاته قد تحدث فيها بلسانه، ولكن هؤلاء لم يستطيعوا الجزم القاطع في حمى الجدل بأن النصاري لم يذفوا في بواطن هذه الآلة شيئا من خيثهم ودسائسهم التي تلحق الضرر بالمسلمين وظلت الأغلبية في ريب وقلق من أمر هذا الشيء الغريب وتنادوا لمنع صغارهم من الذهاب إلى هناك

خوفا عليهم ريما من مضرة الشيطان أو خشية على عقولهم الصغيرة من أن تتأثر بالكفر وبشدت الجدة التحذير ونشطت محاولاتها لمنع أهل البيت أن يسيروا إلى حيث الشيطان وصندوقه غير أن كل من في البيت ومع احترامهم لها واقتناعهم بكل حججها لم يستطيعوا مغالية أشواقهم في التعرف على ذلك الصندوق السحرى ومنع نفوسهم من التوجه لرؤيته، وفي يوم غاب فيه أبي في سفر وفي غفلة من بقية الأهل جاء دوري وابن عمى المماثل لى في العمر فتسللنا خلسة إلى منزل ذلك الرجل لكي بشاهد ونسمع «صندوق إبليس» العجيب واستقبلنا الرجل مبتسما مرحبا وقدم لنا بعض الحلويات التي لم نكن رأيناها من قبل، ثم أرانا الصندوق الذي كان بجانبه مبندوق آخر أصغر منه أخبرنا أنه ضروري لتشفيل الصندوق الكبير فهما أخوان توأم «ولم يكن ذلك الصندوق الأخر سوى البطارية التى تغذى جهاز الراديو بالكهرباء حيث لم تخترع بعد فيما يبدو البطاريات الصغيرة وكانت تلك البطارية هي نفس البطارية التي نستخدمها اليوم في السيارة، وكان ثمة هوائي منصوب في السطح للمساعدة في التقاط موجات الإرسال الإذاعي يشبه الهوائي الذي استخدم فيما بعد للتلفزيون» وظل الرجل ينتقل بمؤشر الجهاز من محطة إلى أخرى وكنا نستمم إلى ما يذاع دون أن نفقه شيئا أو نستوعبه وخرجنا بعد فترة من الوقت حائرين لا ندري إن كان هذا هو «صندوق إبليس» أم لا ولكن نفسي كانت أكثر ميلا إلى اعتباره جهاز الشيطان مستندا في ذلك إلى تلك القصائد وإلى فتاوى جدى التي روتها جدتي وإلى الرأى الشائم في القرية ولازمتنى هذه القناعة لسنوات، وتجادلت مع كثيرين حول الشيطان الذي يدخل إلى أعماق هذا الجهاز ويعبر عن نفسه من هناك بلسان طليق، وبعد أن تجاوزت هذه المرحلة وسافرت وتطورت أفكاري أصبحت صديقا حميما للراديو ومستمعا مواظيا له في معطاته المختلفة وخاصة «صوت الساحل» من الشارقة و«صبوت العرب» من القامرة و «إذاعة لندن» وأقر الهوم بأننى تأثرت كثيرا جدا ببرامج الإذاعتين الأخيرتين واستنفدت كبير الفائدة مماكان يقدم منهما من السياسة والأدب والثقافة على اختلاف مشاريها، وقد راسلت هاتين الإذاعتين في فترة شبابي الأول وكتبت لهما بعض خواطري وهواجسي وتجاربي البسيطة التي وجدت مكانا في برامجهماء

وكنت أنتشي طريا وأنا أسمع ما كتبته يقرأه كيار المذيعين، وغداة عودتي إلى الوطن عام ١٩٧٠ قارتني المصادفة المحضرة بدون تخطيط مسبق للعمل في الإذاعة العمانية، وكانت إذاعتنا يومها في بداياتها الأولى، فكان ذلك من غرائب المصادفات، عدام للإذاعة واشتباء في أمرها فصداقة ثم دخول إليها والعمل في أروقتها، وقد أشرت إلى شيء من ذلك في مقالة طويلة نشرتها بدويدة عمان قبل عدة سنوات.

ولا شك أن مناك حكايات كثيرة أغرى بعضها طواه النسيان ويحضيها قد يطول سردها وليس فيها ما يستحق الذكر ويستوبب الترقف ومثلها يقع لكثيرين، والحق أن الدديث عن التجارر والأحداث لا ينبغي أن يكون لو وأهد مثلي فالذين يتحدثون عن سيرهم إنما مع الأعلام من أهل السياسة أو أهل العلم أو من هو متعيز واست من هزلاء على الإطلاق أقولها العلم أو من هو متعيز واست من هزلاء على الإطلاق أقولها ما المتجابة للخفص الأمارة التي أغراها ثناء الأحوان وتمجيدهم فانطلقت تتحدث عن ذاتها متوهمة أن لديها ما يجب قوله وتلك هي ماساة للكائن البشري الا من رحم دبي يطرب للثناء حتى هي ماساة للكائن البشري الا من رحم دبي يطرب للثناء حتى هي مساة ملكديث عن سيرته وتجربته وأي تحربة عامشة بالسة تلك؟

« كدانت دائم التواضع، والإنسان ترتقع فيعته بتواضعه وكرجه وإخلافه النيلة وتلفلته الواسعة، ولا يختلف الثنان على تمتعك بجميع هذه الصفات. ولعلك لا تعانع أن تسرد لنا مشبول بدايتك لما يعد مرحلة الصبيا. ظروفها وتكوينها وقصصها»

﴿ طريق الشباب لم يكن طريقا سهلا، بل لعله أقرب إلى المتاهة التي إلى المتاهة التي أضعت فيها أكثر مما اكتسبت، ولم أتحصل من مساري عبر دروسها ومنعرجاتها إلا على النصب والمتاعب، ولقد رأيت وصمت و لاحظت خلال هذه الفترة فترة الشباب الكثير الكثير فيها يخص الذات والأهل والأفيين فيها يخص الوطن والأمة والعالم باسره، مثلي في نئك مثل أي مواطن عربي من ملايين أيناء هذه الأمة، وقد نسبت اليوم كثيرا ما وعيت ويقيت في المنص ربما أشياء قد لا تسمح ظروفي الذاتية أو الظروف العامة بالبوح بها وإراحة الستار عنها في يومي الراهن على الأهل على ومذة ظله على ومذة ظله على ومذة ظله على ومذة ظله على

ظهري ويسخونة حرارته في دواخلي وحسبك بنصف قرن من الزمر، هذه الكتلة الضخمة من الأيام كيف لمثلي أن يطيق مضغلها الرهبي وسنوات ما بعد القمسين القي بدأت الأن اشعر أمنها الأدمى والأقسى إزعاجا وألما . إنه تيار الحياة العارم يجرفنا بعنف كما فعل الماضي إلى الشواء واللاشيء. وها أنا يجرفنا بعنف كما فعل الماضي إلى الشواء واللاشيء. وها أنا العمر المحمل بتراكمات البؤس أردد قول صديقي هي هذا العمر المحمل بتراكمات البؤس أردد قول صديقي لم أنل بفيتي ولم أتشن ديني

ادل بغيتي ولم اهض ديني

تتقضى السنين عاما فعاما

دون ذکری یا ضیعة للسنین

أتلقى الأيسام والقلب وار

والحنايا في زفرة وشجون

لغسلاء ومطمح وفنون

♦ أشرت في حديثك لكثير من الكتب التي تعرفت إليها منذ بداية صباك، ما هو الكتاب الأدبى الذي سحرك أكثر من غيره؛ الكتاب الذي أغواني وسحرني أكثر من غيره في صباي كتاب «ألف ليلة وليلة» ولم يكن ذلك الكتاب من مقتنيات عائلتنا ولا كان من الكتب المسموح بدخولها إلى بيوت العائلة لأنه من الكتب التي لا يليق بالمحترمين من الناس مطالعتها ولم أكن قد سمعت ياسم هذا الكتاب من قبل أن أراء، ولكنى سمعت بعض بنى عمى الكبار يتعدثون مرة فيما بينهم عن كتب توجد عند فلأن من الناس من أهل البلدة من غير نوع الكتب التي في بيتنا وأنها ممتعة ويها قصص مشوقة، ولما كنت في تلك الفترة أهيم في الكتب وأعشق القراءة توجهت فورا إلى بيت ذلك الرجل، وكان هو من محبى السفر لا يكاد يستقر في القرية حتى يعاود السفر إلى أن مل فجنح إلى الاستقرار وأصبح معلما للقرآن في وقت لاحق، وهذا الرجل يدعى راشد بن على الفلاحي وهو ذاته الذي جاء بالراديو إلى القرية لأول مرة وأحدثت من الأمر ما أحدثت كما قصصنا قبل قليل وحينما طلبت منه رؤية الكتب التي عنده فوجئت بتلك الكتيبات الكثيرة بعناوينها القصصية المغرية «حكاية إبليس» «قصة اللص والثعلب» «قصة السارق الحكيم» «قصة العجوز ويناتها» «حكاية الجني والملك» «حكاية الكنز» وعشرات أخرى من هذه القصص والحكايات بعضها من التراث كمثل «قصة معاذ بن جبل» وقصة «الملك النعمان بن المنذر» ويعضها لعلها من الخيال المتوارث، وقد

أرهشتني هذه الأقاصيص وكانت فقحا جديدا بالنسبة لي ، ظلك أستعيرها الواحدة تلو الأخرى، كلما أعدت واحدة أخذت أختما، وقد أنهيتها كلها في ظرف أيام أو أسابيع قليلة، وتنبه الحل إلى نهمي الشديد للقراءة ولعله قال في نفسه إن هذا لا يشيعه سوى شهرزاد تلك التي تجعل القصيص تتوالد من يعضها حتى لا تكاد تنتهي، وهكذا أعطاني الجزء الأول من «ألف ليلة رابلة» وكانت الطبعة التي عنده تتكون من أربعة أحزاء، , هناك دخلت عالم ألف ليلة وليلة المدهش الممتد إلى ما لانباية والمتشابك والمتداخل في عوالمه وأشخاصه وحركته العجيبة الأسرة، وفيه غرقت حتى لم أعد أشعر بشيء من عالم الحياة من حولي سوى ذلك العالم الممثلئ بالسحر والأساطير والمعجزات والخرائب والحوادث، وقد اكتشف أبي الكتباب فأعاده إلى صناحيه طالها منه عدم إعارته لي محددا ومحذرا إياى في الوقت نفسه من قراءته ولكنني استعرته مرة أخرى وخبأته بحيث لايراه والدى وواصلت قراءة أجزائه حتى النهاية، ثم كررت قراءته مرة ثانية كما لو أنني أستظهر متنا من المتون، وقد فتننى ألف ليلة وليلة فتنة لا مزيد عليها وأدخلني في طور آخر من أطوار حياتي ولقد قرأت بعده المثات من الكتب ولكنني ما أزال أشعر حتى اليوم بخيوطه العنكبوتية المتشابكة تتشرنق في أعماق نفسي.

» عاصرت الكثير من الشخصيات العمانية والعربية في النطاق الأدبى، قمن هم أكثرها ممن أثر في شخصيتك؟

› من الشخصيات العمانية التي عاصرتها وتعرفت عليها مباشرة وتأثرت بها بشكل أو باكمر استطيع ذكر أسماء الشيخ محمد السالمي والأستاذ عبدالله الطاتي والشيخ إبراهيم العبري والشيخ سالم بن حمد السارشي والشيخ سعيد بن الخليلي والشيخ أحمد بن عبدالله الحارثي والشيخ أحمد بن عدد الطارثي والشيخ أحمد بن محمد الطارثي والشيخ أحمد بن محمد الطارتي والشيخ أحمد بن كثيرة معن عايشناهم وخالطناهم وأغذنا منهم أو أخرى كثيرة معن عايشناهم وخالطناهم وأغذنا منهم أو حجم التأثر ونوعه وأخرون كثيرون عاصرناهم أو أدركنا منهم التأثر ونوعه وأخرون كثيرون عاصرناهم أو أدركنا منهم أو أبركنا يهما مهال الخيرة واكتنالم تلقق بهم مياشترة وإنما أثروا والإغيام وأخذان بن جميل السيابي عبدأ إفضاء من أطال المشايخ العلماء خلذان بن جميل السيابي عبنا أجدا وأضاء من أطال المشايخ العلماء خلذان بن جميل السيابي عبدأ إضعاء من أطال المشايخ العلماء خلذان بن جميل السيابي

وحمد بن عبيد السليمي ومحمد بن سالم الرقيشي وأمثالهم والتأثير هذا إنما كان عبر مؤلفاتهم وكتبهم وأشعارهم وما نسمعه عنهم أما من غير العمانيين فقد قرأت للكثير من أعلام الأدب الذين كانوا يملأون الساحة العربية ولعل من أبرزهم د.طه حسین و د.أحمد زكي ود.أكرم زعیتر ود.شاكر مصطفي ودسهيل إدريس والأستاذ نقولا زيادة والأستاذ محمد حسنين هيكل، وشعراء العربية الكبار امثال أبو ريشة والقروى وقباني والبردوني وإسراهيم العريض وقد الققيت بهولاء الثلاثة الأخيرين وتحدثت إليهم، ومن الروائيين نجيب محفوظ والطيب صالح وعبدالرحمن منيف وأمين معلوف وجمال الغيطاني ونبيل سليمان ويوسف القعيد، ومن النقاد صلاح فضل وعبدالقادر القط وجابر عصفور ورجاء النقاش ومحمد يوسف نجم وإحسان عباس ومحمد بنيس وأحمد درويش وعلى شلش وجيرا إبراهيم جبرا وقد سعدت بالتعرف عليهما ومجالستهما قبل رحيلهما، ومن أصدقائي الذين اقتربت منهم دعلوى الهاشمي والأستاذ إبراهيم غلوم وكثير غير هؤلاء ولعلني أزعم أننى انجذبت أكثر ما انجذبت للدكتور طه حسين والدكتور أحمد زكى والأستاذ هيكل ولم ألثق بأى منهم وعلى العموم فمن الصعب على اليوم التحديد الدقيق وما زلت حتى اليوم أقرأ وألتقى بأصدقائي من الكتاب وهذه القراءات وهذه اللقاءات تضيف إلى جديدا وتثرى معرفتي وثقافتي.

♦ سافرت إلى الكثير من ألبلدان وعملت في يعضها في المجال الثقافية؟ الشقافية الله أي مدى ساعدك هذا في تنفية رؤاك الثقافية؟
♦ السفر في حد ذاك ثقافة، وإذا زرت بلدا من البلدان فأنت
حكسب محرفة إشمافية ما تراه مناك من البلدان فأنت
والمتلصف أو من الحركة الاجتماعية والتعمل على
خصوصيات ذلك البلد رأهله وخاصة إذا أتبحت لك الفوصة
للإلثقاء بالمكتفين والفنانين، وهذه هي تجريتي
تضاف إلى رصيدي، ولقد زرت حتى الأن معظم بلاد الوطن
العربي عشرقا ومغربا وبقيت فقط أربعة بلدان أو خصة لم
الركاية والأدب للعرب، ومع بعضهم تكونت لي صداقاتا
أعلام الكتابة والأدب للعرب، ومع بعضهم تكونت لي صداقاتيا
وأواصر أعذز بها، وكما تغضلت فقد أتبح لي العلى في المطاقيات
وأواصر أعذز بها، وكما تغضلت فقد أتبح لي العلى في المطاقيات
الثقافية في كل من الهجوين ومصر واستقدت أكبر الاستفادة
الثقافية في كل من الهجوين ومصر واستقدت أكبر الاستفادة
المقافية في كل من الهجوين ومصر واستقدت أكبر الاستفادة
المقافية في كل من الهجوين ومصر واستقدت أكبر الاستفادة
المقافية في كل من الهجوين ومصر واستقدت أكبر الاستفادة
المناس ال

من وجودي في هدين القطرين العربيين العريقين، فقد عشت في مصور ما يقرب من ست مصور ما يقربون أكثر من ست مصور ما يقربون أكثر من ست سنتوات، وتعرف على كثير من الأكاديميين والإعلاسيين والتربويين وأمل الشقافة والغن وأعلام المبدعين وحضرت مئات من المحاضرات والندوات والمعارض وعروض المسرح والسينما والموسيقي، وكل ذلك أكسبني مزيدا من المقافة والعمرفة وساعد من غير شك في إنماء ثقافتي واتساع الوعي

كنت من أوائل الذين ساهموا في تحرير مجلة ثقافية في البلد وهي مجلة (الغدير). ما هي قصة هذه المجلة وهذا المشروع الطموح كيف تكونت الفكرة الأولى. وكيف نفذت ثم لماذا إنقطم المشروع ولم يستمر؟

وكانت تجرية مجلة «الثقافة الجديدة» حاضرة في الأذهان وجرى الاقتراح باقتفاء خطاها وتكملة مسيرتها وتم إصدار مجلة «الغدير» وكانت مجلة متواضعة يحررها الشباب أنفسهم وقد استطاعت هذه المجلة الإستمرار لعدة سنوات وفتحت مصفحاتها الشباب الراغب في الكتابة، كما استطاعت استقطاب الشعراء والكتاب الأكبار، ولا شك أنبا قد سدت فراغا في تلك المرحلة رغم بساطة شكلها وإخراجها ومضمونها وقلة صفحاتها، وكانت محاولة طيبة في العمل الثقافي ومساهمة محمودة بين مساهمات أشرى، وقد كتبت في صيف عام **** بعض الإيضاء عنيا.

 في أي سنة بالتحديد صدر أول عدد، وكم نسخة كانت تصدر؟ وما مجموع الأعداد التي صدرت فيها؟ وما الأسماء

العمائية الثى كانت تكتب فيهاه

 ♦ صدر العدد الأول من «القدير» في نوقمير ١٩٧٧م وصدر آخر عدد منها في يونيو ١٩٨٤م وكان عند العدد السابع والسبعين أي أنها استمرت لمدة ستة أعوام ونصف العام وكانت في سنتها الثانية تصدر في حدود ألف وخمسمائة نسخة، وعند توقفها كان الإصدار قد وصل إلى ثلاثة آلاف وخمسمائة بزيادة تجاوزت الضعف، وكان ذلك خير دليل على القبول الذي أحرزته تلك المجلة ورغبة الناس فيها بالرغم مر بساطتها وحالها المتواضع، ولكن سمة الثلقائية والعفوية والأخذ من كل شيء يطرف وطرق موضوعات لم تكن تطرق في الصحافة في ذلك الوقت فيما يخص الداخل العماني أو المحيط العربى بعيدا عن السياسة وتعقيداتها في الغالب وتركيزا على الثقافة بكل ألوانها بما فيها الجوانب الدينية والتاريخ والشخصيات والأدب والفن والرياضة والحوارات والمساجلات وقد كتب في هذه المجلة أغلب إن لم نقل كل أعلام العلم والثقافة والأدب والفكر في عمان ابتداء من العلماء الكبار الشيخ سالم بن حمود السيابي والشيخ أحمد بن حمد الخليلي وأمثالهما من الفقهاء، وفي الأدب كان هناك الشاعر الكبير عبدالله الخليلي الذي كان يوالينا بقصائده أولا بأول بالاضافة إلى الشعراء والكتاب الأخرين الشيخ هلال السيابي وابو سرور والشيخ سليمان الخروصى والشيخ أحمد بن عبدالله الحارثي وسالم الكلباني وسعيد الصقلاوي وهلال العامري وذيبات بن صخر ومحمود الخصيجي وغيرهم، ومن الأدباء الشباب الذين بدأ تألقهم من خلال صفحات «الغدير» زاهر الغافري وصالح العامري وعبدالله الريامي ومحمد الحارثي ومبارك العامري وغيرهم من جيل الشباب. وفي العموم كانت المجلة تجربة مهمة أسهمت بقسط لا يأس به في تحديث الكتابة والثقافة وتجديد الرؤى والأفكار وفق الإمكانات المتاحة والظروف القائمة، وعلى الرغم من بساطة التجربة وتواضعها إلا أنها قامت بدور لا يمكن نكرانه وعندما يؤرخ للحياة الحديثة في عمان وللصحافة بشكل خاص فإن تجربة «الغدير» ستكون حاضرة هناك بإيجابية أيا كان مستوى ذلك الحضور

 « كتبت الشعر. لماذا لم تواصل الماذا لم تكن شاعراه
 « أحبيت الشعر منذ نعومة أظافري ومازلت، وفي الزمن الذي
 ظهرت فيه في عمان كان علامة المثقف المتميز من أن يكون

بياءرا أو على الأقبل لائذا بحمى الشعر مستشلا بأغصان بُعرت ولقد حاولت من البداية السير في ركب الناظمين مقلدا هي أول الأمر ثم مجريا بعد ذلك ولكنني لم اظلع في الحصول
على المعروب عنائم ولم تسعفني موهبتي بما يرضيني فأثري
التوقف مثلي مثل ذلك الذي قال في زمن مضى منأبي رديثه
ريأبان جيده، وتستفزني المواقف أحيانا فأقول شيئا أعود
إليه بعد حين فأراه يستحق التمزيق أن الإهمال، والشعر بحر
عميق لا يستطيع صعيد لألفه إلا الغواص الماهر القدير، ولم أكن

كثيرا ما تتعمق رؤيتك للشعر وفي عشقه ايضا. ما هو الشعر بالنسبة لك. ومن هو الشاعر الذي لحببت شعرد كثيرا عربيا و محليا ؟

إما الشعر بعامة من وجهة نظري فهو نسمة الهواء التي لا يمكري وي لكن دون التغلي عن الذن, وقصدي يكونه (الازب إلى فكري و لكن دون التغلي عن الذن, وقصدي يكونه رسالة أن يكون مع الناس وليس ضدهم، أن يعبر عن مطامحهم رسالة أن يكون مع الناس وليس ضدهم، أن يعبر عن مطامحهم منه العواطف والفنائيات التي بدونها يصبح الشعر جافا يفتقد الارح والنداؤة والرقة، وإذا كنا نريد شعرا لا يكون ضدنا وجم عدونا فإننا لا نريده غمامة مليئة بالمطر وبالهواء المنعش تخصب منوسط وتعلقها، نريده سماء وأرضنا هي أرضنا وسماؤنا لسلملة بمشاعرنا وعواطفنا كيفنا كانت للذات أو للمجموع، نالدن أو للمرأة، للانتماء أو للحب تظهر فيه قضايا الوطن المناث وانعهارا الدين بالوجه الخاء والنعيان بالوجه الخاء والنعيان المعان العجور النعيان المناش المعان الحاء النعيان بالوجه الخاء والنعيان المعنان المعان الحياء المعدول المناس المعدول المنعية المعدول المناس المعدول المعدو

اما الفن للفن فلا وأما أن الأوطان تحترق والشاعر ليس لديه حوى التغني بليلاه فلا نعم للشعر يحتضن هموم الأوطان ريمثلج بألام الأمة دون أن تغيب عنه اغتلاجات النفوس ونشأت المشاعر فتلك هي الحياة تمضي بجانبيها، والشعر هو المرأة لحال أمته كما ذرى في أشعار العرب القماء الذين تأسس الشعر على أيديهم وحتى شعراء العالم الكبار الذين يشار البعم من أمثال فولتير وطاغور وناظم حكمت ولوركا وغيرهم معز كان شعرهم يعير عن نواتهم وعواطفهم للعاصة بكان أحب الشعر مصره أوطانهم وميتهماتهم ولمسهم، ثم أنني أحب الشعر مصره أوطانهم وميتهماتهم والمسهم، ثم أنني أحب الشعر

واضحا صافيا صفاء الماء العذب ولا أهبه غامضا مكللا بالغيار والأدخنة والضباب أهبه كلمات وجمل تأخذ مني بهض الوقت كي أستين مقاصدها وأحبه صورا بامرة أتأملها ثلاث مرات أو أربع لأستجلي ملامحها وتفاصيلها، أما الدوران في الأفخاط والكلمات والصور التي لا ملمح لها، والنقاط وعلامات الاستفهام والتحجب حيث لا استفهام ولا تعجب فذلك مما لا أستسيفه ولا أفهم.

أما الشاعر الذي أحببت شعره أكثر من سواه، فإن كنت تقصد مطلق الشعر العربي فهو «المتنبي» من غير استغناء عن الآخرين، وأما إن كنت تشير إلى عصرنا فكثير منذ البارودي وشوقى وانتهاء بالبردوني ومحمود درويش مرورا بالرصافي والقروى وبدوى الجبل والأخطل والسياب والجواهري وأبو ريشة ونزار قباني وعشرات أخرين ولنزار قباني عندى منزلة خاصة ولدى حول شعره نظرة قد لا يوافقني الكثير عليها، وأما على المستوى العماني فالشاعر الأول أبو مسلم الرواحي، وقد ظل شعره يمد سجائبه على الشعراء العمانيين لما يقرب من قرن من الزمن ولا يزال، والثاني هو عبدالله الخليلي الذي كان أبو مسلم تحديه الأكبر وقد هيمن هو الآخر على كل أجيال الشعر التي جاءت بعده. وهذان هما الأبرز مع الفارق بينهما بين متبوع وتابع، والمتبوع هو أبو مسلم والتابع الخليلي، أما غيرهما فلا شك أن هناك مثات تتفاوت مراتبهم بين سابق ومن يليه، وتتقارب أحيانا أو تتباعد ابن شيخان، أبو سلام المرين سالم بن عبدالرحمن الريامي، أحمد بن عبدالله الحارثي، هلال السيابي وعشرات لكل منهم ميزته. هذا عن المحدثين وأما القدماء فهناك النبهاني والستالي والكيذاوي والشواح، والأقدم من هولاء كعب بن معدان الأشقرى وابن زوزان الصحاري وإن لم يؤثر عنه سوى مقطوعة واحدة أوردها ياقوت الجموى في معجمه، وابن دريد والخليل، ولا شك أن هناك من كان قبلهم ومن جاء بعدهم في القرون التي تلتهم مباشرة وللأسف لا يوجد الكثير من الشعر العماني القديم والوسيط، وعمان هي إحدى منابت العرب الأولى والشعر هو لسان العرب، ولعل أشعار العمانيين قد أضاعتها الحروب والنزاعات وإهمال الرواة لها لأغراض مذهبية أو عرقية ويبدو أن قلة الشعر في عمان مسألة أثيرت منذ وقت مبكر حيث أبدى الجاحظ انزعاجه الشديد من هذه المقولة « ولربما سمعت من لا

علم له يقول ومن أين لأهل عمان البيان وهل يعدون ليلد واحد ما يعدون لعمان من البلغاء والفصحاء» وعلل أحد القدماء أن الخطابة في أهل عمان والشعر في أهل البحرين، ولا شك أن المقطوعات والقصائد القليلة المتناثرة التي وصلتنا من جميع العصور تعطى إشارة واضحة عن الشعر في عمان، ولكن لعل شعر عمان أصابه ما أصاب تاريخ عمان من قلة التدوين واحتراق كثير من الدفاتر المدونة في الحروب والفتن ونهب الغزاة وإعراض كثير من المهتمين بالتاريخ والأدب عن عمان وأعلامها بسبب التعصبات العرقية والمذهبية كما لاحظ ذلك العلامة عز الدين التنوخي الدمشقي الذي أبدى استغرابه من خلو يتيمة الدهر في كل أجزائها من شاعر عماني واحد، ويضاف إلى ذلك عزلة عمان وبعدها الجغرافي، وكذلك كان كثير من العلماء أكبر همهم تدوين الفقه وعلوم الدين باعتبارها العلوم الأخروية النافعة وإهمالهم التام للتاريخ والأدب وقد ثبت لدينا الآن أن عددا من الشعراء قد مزقوا أشعارهم وأجرقوها حينما تقدم بهم العمر لأن بها غزليات وأمورا دنيوية لا يصح للمقبل على ملاقاة ربه أن يجعلها ضمن أعماله ويعض تلك الأشعار مزقها الأبناء زهدا أو رغبة في الأخرة لأن بها أشعار الغزل واشعار الفخر والمديح، وثمة نماذج معلومة ومعروف أسماء أصحابها من المتأخرين فعلوا هذا الفعل فما بالك بالقدماء الذين كانوا أكثر زهدا وتحوطا، بيد أن هناك مما تبقى ما يكفى ليدل الباحث ويفتح أمامه الطريق.

♦ إذن أفهم بأنك لا تستسيغ شعراء الحداثة ؟

♦ است ضد أي كتابة أو تجربة ممهما كانت مغايرتها ومربانتها السائد والمألوف بل إنني مع البديد دوما ويقوة ومن دغا إنساء المجال لكل التجارب والمعاولات مهما بدت غريبة ومفاجئة، علينا أن ندع −كل الزهور تتفتح −كما يقال وأن لا نضيق بشيء فاللساحة بها اتساع للجميع بشرط ألا يجيء من بجيء لإلغاء أحد فيقدر ما نرصب بكل جديد يقدر ما نصل رفضنا القاطم لاجتثاث القديم أو تهميشه وأرى في نعل الساحة كثيرا من اللغط والكلام الكثير وكان ثمة حريا طاحنة تشتط لا بدأن ينتصر فيها خصم عالى حمدهم والإستولاء على تشتط لا بدأن ينتصر فيها خصم على حمده والإستولاء على المنتوب وأنا باللتأكيد ضده هذه المحارك – الدانكشوتية - أرضه، وأنا باللتأكيد منده هذه المحارك – الدانكشوتية -

ستثبت وجودها وستشق طريقها وأما الأوعاء الفارغ قسيذهب مع الربع. وأما أن القافية جمعهة قارغة من غير طعين وأن كتناب النثر هي الأقوى والأهم والأكثر تعبيرا فلمت مع هذا الرأي وليس الأم والأكثر تعبيرا فلمت مع هذا الرأي وليس الأم والأكثر تعبيرا فلمت مع هذا المواودة هي الكلمة القوية البليغة الصادرة عن نبع فوار لا يقر مارة أيا كان الشكل الذي ظهرت فهه، ولا أهم كلورا في المدانة مأزه أيا كان الشكل الذي ظهرت فهه، ولا أهم كلورا في الدانت على هذا النحو، بيد أنفي استمتم كثيرا بمحمود درويش وجبرا ابراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف والماغوط وسيف الرحمي والمقالم. كما استثما بقرامة تجيب محفوظ وجمال الغيطاني ومنا مينا وسهيل ادريس وبدوي البجيل وشرقي والسياب والجواهري والأخاص، والأخواط الصحفير ونازك اللاكمة وقدوى طوقان وعبداللالروي والمسعدي وأحمد ركي وغيرهم سواء سراء ولكنني لا الدري والمساب والكتابة الذي لا تصنيفها والكتابة الذي لا يمكن تصنيفها وفهم سياقها ومقاصدها.

هلا حدثثنا عن صداقتك للشاعر الكبير عبد الله الخليلي؟
 متى بدأت جلساتك معه؟ عن أشعاره؟

 علاقتى بالشيخ عبدالله الخليلي كانت علاقة تلميذ بأستاذ. وقد عرفته ريما في عام ١٩٧٤ واستمرت العلاقة بعد ذلك وازدادت تطورا وقد اقتريت منه كثيرا واستفدت من لقاءاتي به وجلساتي معه عظيم الفائدة، وكان رجلا واسم المعرفة والإطلاع وخاصة في التراث وكتب الأدب والتاريخ ودواوين الشعر القديمة بالإضافة إلى ثقافته الفقهية والدينية وإلمامه الكبير باللغة العربية وصرفها ونحوها وجذور كلماتها. وكان محدثا بارعا وجليسا مؤنسا يخجل جليسه بتواضعه ودماثة خلقه، وكان من ذلك الجيل الأصيل في ثقافته وفي سماحة نفسه وعلو أخلاقه، وأما أشعاره فهي التي تحدث عن نفسها وهي جزلة قوية تنبع من موهبة غزيرة وتضارع قصائده قصائد الفحول من كبار الشعراء، وقد غطت شاعريته الساحة العمانية لأكثر من نصف قرن، ولقد قلت من قبل وأعيد اليوم أن شاعرا كهذا لو شب ونشأ في دمشق أو القاهرة أو بغداد لكانت منزلته بجانب الجواهري وأمثاله من كبار شعراء العربية المعاصرين، وأزعم أن مجال التصوف والروحانيات ومجال شكوى الدهر هما الأبلغ والأقوى في أشعاره لأنه في هذين المجالين ينسكب بتدفق وتلقائية وتأتى قصائده فيهما من

أيماق نفسه معبرة عن أحاسيسه ومشاعره الروحية وعن أنين إن المتألمة لوقوف الدهر أسام طموحاتها البعيدة الله الوعلولة بينها وبين ما ترنوأواليه وترى أنها مستحقة لمه ولا تلك أن بعير
تسيره الواسع ينتظر الدارسين والباحثين لإبرازه وإظهاره
وتطيل مراميه وأبعاده وقوته وضعفه، وهو في النثر أيضا
ميرز كما هو في الشعر، وينثره لا يقل روعة وبينانا عن شعره
مهور الأدبيد المطبوع شاعوا ونائرا،

. لك الكثير من المقالات والأراء المنشورة في الصحف العربية والمحلف العربية به الثانية من تنشر كتابا يضم هذه المقالات؛ لم لقد القرر أصداد أم يحت كناب وما بقد القراد في الإقداء جمع ثلك المقالات ونشرها في كتاب وما تكن منذ الكتابات في مستوى يؤملها للنشر ومازال الأمر قيد التفكير والنظر، والمقالات متنوعة المضامين والأغراض ولا يجمعها في المغالب هدف واحد إلا أن توزعت وجزئت وعلني قد أعامر بالمقتبار مجموعة منها تتقارب موضوعاتها بعد التشكير دم الأصدقاء.

وهد هذا الكشال والمواقع المواقع المواق

هل هناك مشروع كتاب لسيرتك الذاتية،

 وهذا أيضا من المشروعات التي يراودني شأنها منذ سنوات ويلح أصدقائي في أمرها، وقد جمعت مادة لا بأس بها من الوثائق والشهادات عدا ما هو في ذاكرتي مما سمعت به أو اطلعت عليه، ولكني حين أنظر إلى المال من جانب آخر أسأل نفسى إن كان يحق لمثلى إصدار سيرة ذاتية وما أنا إلا مواطن عادى مثله مثل ألوف الناس من أبناء هذا الوطن وهذه الأمة، فالذين ينتظر منهم عادة كتابة سيرتهم هم أهل السياسة من الزعماء والوزراء والسفراء أو نوو المكانة والتميز من العلماء والشعراء والكتاب والمفكرين والأكاديميين الكبار، ولست واحدا من هولاء، وإذن فلماذا أكتب سيرتى إنها حالة تعيرني ويستهويني أحيانا أن تكون لي سيرة مكتوبة منشورة بين الناس تجعلني - ولو بالتوهم - أحد الأعلام المعدودين ومع ذلك فالأمر ليس سهلا وثمة أشياء لعله من الصعوبة الإقتراب منها أو التفصيل فيها وأمور لا يصح فيها التلميح والاشارات البعيدة وقضايا شائكة وملتبسة لابدمن التوقف معها واستجلاء خفاياها وأحوال مرتبطة بأخرى يؤدى دق المسامير فيها إلى تداعى جدرانها وربما جدران تقف خلفها وحكايات كثيرة فيما يتعلق بالذات والوطن والأمة قد لا تتيسر مناقشتها كما يجب، وربما كانت الرؤية حول بعضها غير واضحة ويكتنفها الضباب، وعلى أية حال فالفكرة مازالت قائمة.

 كيف تنظر لمسيرة تاريخ النثر العماني..أقصد الكتب القديمة عن عمان.. أدب.. سياسة.. تاريخ.. إلخ؟

النشر العماني منه الفطب والرسائل والمقطوعات الانشائية للتي يعكن إدخالها غصن النشر القني الأدبي، وهذه ماتزال التي يعكن إدخالها غصن النشر القني الأدبي، وهذه ماتزال منشائرة في ثنايا الكتب أصميا فضلا عن دراستها وتحقيقه في التعرف عليها وتلمس أمرها فضلا عن دراستها وتحقيقها الطقة وبعضها مطولة جدا بلغت مجلداتها الأربعين والخمسين وربما أكثر وإلى جوانب الفقه ديما احتوت تلك الموسوعات على بعض الخطب والرسائل والكتاتبات والوصايا والنصائح بغير للفقه مناك التدريخ والأدب يعمل اللغة وكتب الطب، وأن كنا للققه مناك التدريخ والأدب يعمل اللغة وكتب الطب، وأن كنا للقة عمل المهرين، وعندما تدرس هذه الكتب دراسة علمه كنا للغة عمل الميء ثن متظهر منها أمور كثيرة وعمان غنية في هذا المجال بصورة واسعة والأمر منها أمور كثيرة وعمان غنية في هذا المجال بصورة واسعة والأمر

يحتاج إلى جهد مؤسسات وإلى أموال ترصد وإلى خطة دقيقة تنفذ على عشر سنوات أو أكثر، وما يزال الكثير من هذه الكتب مخطوطات مخبأة في المسناديق أو في المخازن في بعيوت أصحابها الذين يضنون بها حتى أن يراما احد ولعل كثيرا منها أيضا قد خرج من عمان وتوزع على مكتبات ومتاحف العالم ويجب أن نسعى لتصويرها إن تعرار استعادتها.

وماذا عن مسيرة تاريخ الأدب العربي؟

 ذلك شيء تصعب الإحاطة به في جواب سؤال، والأدب العربي قدم إسهامات مهمة في مسار الآداب العالمية ولا يمكن تصور حركة الأدب في العالم على مختلف المراحل والسنين بدون الأدب العربي بشعره ونثره وإبداعاته على اختلافها، وقد كتب عن ذلك العشرات من مؤرخي الأدب ودارسيه في لغات العالم الحية من أسبانية وإنجليزية وألمانية وفرنسية وإيطالية، بالاضافة إلى لغات الشرق البابانية والصينية والهندية والفارسية وغيرها وقد ترحمت الأداب العربية إلى هذه اللغات ونشرت وطبعت كثير من الدواوين والروايات ولا يزال الأدب العربي يلقى رواجا في كثير من عواصم العالم وجامعاته ومراكزه العلمية وتقام بشأنه الندوات والمؤتمرات ويثير المزيد من الإهتمام لدى القراء وفي أوساط الباحثين والدارسين سواء كان ذلك للأدب القديم ابن خلدون والمعرى والمتنبس والتوحيدي أو الحديث شوقى والحواهرى ونزار ومحمود درويش ونجيب ممقوظ وعبد الرحمن منيف وسعد الله ونوس وسواهم، دعك من الأدب المكتوب أساسا بلغات أجنبية كروايات الطاهر بن جلون وأمين معلوف وأمثالهما ممن أن يكتبوا بلغات غير العربية.

أنت من أوائل المثقفين من طالب بإنشاء جمعية للكتاب
 العمانيين كيف كانت الفكرة لهذا المشروم؟

• نمم لقد ناديت بهذا التجمع وسعيت له منذ النصف الثانى من السبعينات وتحدثت في شأنه مع عديد من المسؤولين وكذلك مع الكتاب والمثقفين الذين أعرفهم وتربطني صلة بهم، ولعلني المتال ومدينة أو الأول الذي سعى إلى مثل هذا السمي بأن أنقان أن مناك غيري راودته هذه الفكرة وعبر عنها. وقد وعدني أحد كبار المسؤولين بالمساعدة لو أني استطعت جمع تواقيع ما لا يقل ع عضرين من الأدباء في رسالة مفهم تتضمن هذا الطلب مرفقة بالأعدة تعدد الأهداف والأغراض وطبيعة الأنشطة ورنتظيم الإلا رائية وقد قدنا بذلك والمتدا بلائحة وإبلعة الأدباء

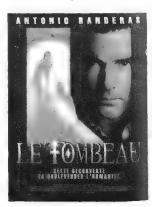
الكويتية ولائحة أسرة الأدباء البحرينية وانتقينا منهما ما يتوافق مع طبيعة ظروفنا ووضع الأدباء توقيعاتهم وكان في مقدمتهم الشاعر الكبير الشيخ عبدالله الخليلي وكتاب أخرون من المعضومين أو من الشياب ولكن لمحاولة لم يكتب لها النجاح على الرغم من تقبل بعض المسؤولين للفكرة والوعد بدراستها والنظر فيها، والمجال اليوم مقتوح لسعي كهذا بعد أن صدر أمانون المحميات، وعلى كتابذا الهبادرة في تكويل جمعيتهم مظهم مثل بقية الجمعيات الأخرى التي أخذت تظهر ويتوالي إعلانها، وجمعية كوية هي التي ينتظر أن تلم شمل الأدباء وتجمع شتاتهم وتكون عنوانا لهم في داخل البلار وخارجها وهي اكثر من ضرورية ولابد منها.

 » ما تقييمك للأدب العمائي الحديث ؟ لا أملك الجرأة لأعطى تقييما للأدب العماني ولم أصل بعد لمستوى كهذا ورحم الله امرأ عرف قدر نفسه ولكني من خلان متابعتي وملاحظتي أستطيع الردعلي سؤالك طالما أنك سألتنى. رؤيتي لأدبنا الحديث إيجابية وانطباعي عنه جيد وقد بدأ يبرز ويظهر، وصدرت العديد من المجموعات الشعرية والقصصية لعدد من مبدعينا أظنها كانت بمستوى طيب وتعطى إشارة عن التطور الواضح. أما الرواية فلعلها ما تزال في خطواتها الأولى ولكننا نلحظ كذلك أن ثمة تجارب ثد صدرت كان لها صداها وأن تجارب أخرى تحت الإعداد اطلعنا على شيء من فصولها مما نشر أو ما عرضه علينا بعض الكتاب وهي ذات مستوى متقدم من حيث اللغة أو من حيث المعالجة وأظن أننا سنشهد قريبا خلال سنتين أو ثلاث صدور مجموعة من الروايات وكذلك الشأن بالنسبة للدراسات وقد صدر بعضها وأكر لعله في طريقه للصدور وأغلب هذه الدراسات لشبابنا الأكاديميين من جيل الجامعة ومعظمها أعدت لنيل درجات علمية مما يساعد في اعتبارها مراجع أساسية نظرا للدقة التي تتطلبها الدراسات الاكاديمية عادة، وهكذا تجدني لست قلقا حيال الأدب العماني وانتشاره وتطوره على مختلف صنوفه وأشكاله بل أراني في تفاؤل وتطلع وأمل وإن كان ثمة خشية من شيء في هذا المحال فهي من المتطفلين المدعين ولكن الذي يطمئن أن هؤلاء قلة وإن الأكثر هم أهل الابداع الحقيقي وأهل البحث والجدية فيه، وفي النهاية أن يصح إلا الصحيح.

(Tasal)

يُظِهِم صورة فاتمة للفلسطيني و الأدياه الثلاثة نتنازج للاستحواذ على العيلك العظمي «المفترغة» للسـد المسدح

خلال تنقيب أشري في قلب الهي القديم لدينة ، القدس ، تكتشف الباحثة الأسر النيلية ، القدس ، تكتشف الباحثة الاسر النيلية ، شارون جو لبان ، هيكلا عظميا مخيافية مدفن قديم ، العلامات الظاهرة على عظام الكف والأقدام ، تاريخ الهاجيات المتواجدة بجانبه ، ومجموعة من العناصر العلمية ، تشير جميعها إلى أن الرجل قد مات مصلوبا منذ الفي عام ، فترة أيدارة الحاكم الروماني ، بونسيه بيلات ، لفلسطين .



صلاح سرمیتی بر

يرسل «الفاتيكان» الكاهن اليسوعي الشاب «مات جوتيوريز» للتأكد من حقيقة الاكتشاف، والتكتم عليه..

وينشغل رجل الدين، وامرأة العلم في الكشف عن الغموض الأكثر أهمية للانسانية، وعلى الرغم من التهديدات، المتلاحقة، والتعرض لفطر فقدان حياتهما، يستمران في البحث فيما إذا كان الجسد يخص السيد المسيم.

هذه هي الاشكالية التي اعتمدها الفيلم الأمريكي «المدفن» باسمه الفرنسي، و«الجسد» باسمه الانجليزي، لمخرجه «جوناس ماك كورد» وهاول

^{*} مترجم سوري مقيم في باريس

إثارتها بإظهار ردود الفعل المتضارية للسلطات التي يهمها الأمر الفياتيكان، اسرائيل، والسلطة الفلسطينية.

يريد «الفاتيكان» التستر على القضية من أساسها، أكان الجسد يعود حقيقة السيد المسيح أم لا، وأكثر من ذلك، استعادته لاعفائه، وتناسي الموضوع الى الأبد، لتفادي التأثير بمضاهيم الدين المسيحي، وإثارة تساؤلات عن البحث والألومية؛

بينما يرغب الاسرائيليون التفاوض مع «الفاتيكان» لمقايضة «الهيكل العظمي» باعتراف حسمي ونهائي بعديشة «القدس» عاصمة أبدية لدولتهم، يتبعه اعتراف العالم المسيحي، ومن ثم باقى الدول.

من جهتها، تعي السلطة الفلسطينية المخاطر المترتبة عن اعتراف كهذا على القضيبة، ومستقبل الدولة الفلسطينية نفسها.

يقول «أبويوسف» (ممثل الجانب الفلسطيني في الفيلم): سوف تفعل «إسرائيل» ما في وسعها للضغط على «الفاتيكان» ، وابتزازه.

وحول هذه القضية يتمحور النزاع، معرفة حقيقة «الهيكل العظمي»، وما يترتب عليه من صراعات ومخاطر...

أشكال العنف والتعصب

كان يمكن أن يكون الفيلم مثيرا للجدل، لولا تحيزه الواضح للطرف الاسرائيلي، وتقديمه صورة نمطية عن الفلسطيني، الطيب والشرير على السواء، حجته في ذلك، إدانة كل أشكال العنف والتعصب:

- قرار «الفاتيكان» باستعادة «الهيكل العظمي»،
 بهدف الحفاظ على المقومات الجوهرية للدين
 المسيحي من الانهيار.. حتى لو تطلب الأمر اللجوء
 الى الكذب، النفاق، والمحاباة.

- تعصب الجماعات الدينية اليهودية المتشددة، تنفسيراتها الصارمة والاحادية الجانب لتعاليم «التلمود»، واقدامها على إرتكاب العنف «الوديم» للتأثير في مجريات الأحداث.

-- لجوء «أبويوسف» وجماعته الى الممارسات الأكثر

راديكالية: تهديد التاجر الفلسطيني «حميد» للتعاون محه، سرقة المصباح الزيتي الفضاري لاستدراع معه، سرقة المصباح الزيتي الفضاري لاستدراع المسلحة للدخول الى «الهيكل العظمي»من «المدفن» خطف طفلي المنقبة الأثرية «شارون» القلايضاته به الهيكل المنقبة الأدرية أيضا لمألفي يوسف» له لمحودي المقايضة، ومحاولة الفلاص، من الطفلين وربعا مالمنقبة الأفرية أيضاء محاولة حميدية بوصاصة من مسدس «أحمده الاراعات حماية الطفلين، العملية الانتحارية الأخيرة محاولة للخلاص، أن الى موت «أبي يوسف»، والتعرب تف غرضها بمقتل الكاهن «حات جوتيورين»، وتخبير المخطقة المحتوية على «الهيكل العظمي».. باختصار، كل مالهيكل العظمي».. باختصار، كل المكال الارهاب.

وأكثرها مباشرة، مشهد دخول الفلسطينيين الى
«المدفن» للاستحواذ على «الهيكل العظمي»، بذا
بعيرة ناسفة في سيارة قريبة من الموقع، وطلقات
رصاص متوالية، وانتهى بالقبض على زمام
الموقف، ورجال الانقاذ يحملون جسد أحد رجال
الدين الهود، بينما يلتقط آخرون البقايا المتناثرة
فرق أرضية الشارع.

نفس اللقطات التي يشاهدها الاسرائيليون- والعالم يوميا- على شاشات التليفزيون في نشرات إخبارية تلخص عمليات المقاومة الفلسطينية في الأراضي المحتلة

وكيف لنا، نحن المتفرجين العرب استقبال لقطة يقبض فيها جندي إسرائيلي على مقاتل فلسطيني تمكن من الدخول الى «المدفن»، ولكن الكاهن الطيب «مات جوتهيرين» يتوسل الجندي بضراعة بألا يقتل الفلسطيني.

الطيب والشرير

ويدون عناء، تتلخص صورة الفلسطيني من خلال الشخصيات الفاعلة في الأحداث بالأوجه التالية. «حميد (مكرم خوري) صاحب حانوت بقالة، أراد حفر غرفة أرضية خلف متجره، واكتشف مدخل «المدفن»

زاغير السلطات الاسرائيلية فورا، هو- كما ظهر في الفيلم- فلسطيني طيب، يضاف على نفسه، وأفراد عائلة، يتحاف على نفسه، وأفراد ترت ضغط التهديد مع الفلسطينيين لمراقبة ما يحد، وتزويدهم بالأخهار والمعلومات، واستخدامه أغيرا كطمع لاستدراج الكاهن «مات جوتيريز»، والباحثة الاسرائيلية «شارون» الى «أبي يوسف» بعد وفي مركة فطرية لمقايضتهم» ب«الهيكل العظمي»، وفي مركة فطرية لمنع «أحمد» أحد مرافقي «أبي يوسف» من قتل الطفلين، تصيب «حميد» طلقة يرسف» من هانشة، فعمت.

«أبو يوسف» (محمد بكري) بسيط، هادئ، ماكر، واثق من نفسه، هو صلة الوصل بين السلطة الفلسطينية (والعربية المسلمة بشكل عام)، والكاهن «مات

جوتيبريز» ومشارون» المنقبة الأخرية الاسرائيلية،
انه يعمل بسرية مع نشطاء آخرين يقومون بالمهمات
التحضيرية، ولكنه هو نفسه وراء أساليب التهديد،
السرقة، العنف، ثم الانتصار عندما تحاصره القوات
الاسرائيلية، في لقطة تجمعه مع الكاهن يتنازعان
على المقيبة المحتوية على «الهيكل العظمي»، وقد
تصوضحت بسهولة على «الهيكل العظمي»، وقد
تصوضحت بسهولة رغبة المحرج بأن يموت
«أبويوسف» لوحده، فهو الناشط المدرب على كل
«أبويوسف» لكوحده، فهو الناشط المدرب على كل
«أبويات القتالية التي يمكن أن تواجهه في مهماته،
بينما الكاهن، المسالم جدا، وفاقد الضيرة لأي مهام
قضالية، يتحكن بحركة بهلوانية من انقاذ نفسه،
قضالية، يتحكن بحركة بهلوانية من انقاذ نفسه،
المقيبة، والباحثة «شارون».

ولكننا في مشهد سابق، بعد تفجير السلطات الإسرائيلية لـ«المدفن»، عرفنا بأن «الهيكل العظمى»



لا يخص السيد المسيح، بل «داود» أحد أتباعه.
«أحمد» الذراع اليمنى لـ(ابي يوسف» نراه في بداية الفيلم
مختبًا بالتقط صورا لما يحدث في موقع «الددفن» كما
ينفذ إرشادات معلمه بدقة، ويدرن أغطاء، ولكنه في أكثر
الطالات حساسية وخطورة، ينفقد صوابه، ويحال
التخلص من الطفلين، مما أثار حمية الفلسطيني الطيب
«حميد»، الذي حاول منعه من ارتكاب جريمة حمقاء، فراح
ضحية سوه الفهم والتنسيق.

بالإضافة لذلك، نشير الى مشهدين:

الأول: محاولة عشاصر فلسطينية الدخول الى «المدفن».

والثاني: هجوم القوات الاسرائيلية على موقع اللقاء بين الباحثة «شارون» و«أبي يـوسف» لمقـايضـة الطفلين بـ«الهيكل المظمي».

وفي المرتين، يموت المقاتلون الفلسطينيون الواحد بعد الأخر «مثل أفلام رعاة البقر»، ما عدا واحد ينجو بنفسه، بفضل توسلات الكاهن «مات جوتييريز» للجندي الاسرائيلي بألا يقتله.

السم في العسل

يستدرج الفيلم متفرجه الى خلاصات استفزازية. يهتم «الفاتيكان» بالاكتشاف الغطير، ويرسل رجل دين يسوعي مسالم، وباحث في علوم الأديان، بهدف معرفة حقيقة «الهيكل»، المصمول عليه بشكل المعيى - تعمد السلطات الاسرائيلية العليا لمعرفة السقية علميا، واستخلال الحدث لابتزاز «المفاتيكان» علمويا، واستخلال الحدث لابتزاز «المفاتيكان» لاسرائيل، والحالم يعض العناد والقصب لعدد قليل من رجال الذين اليهود المتشدين.

في الطرف المقابل، هناك تجاهل تام (وربما متعمد) باشراك السلطات الدينية الاسلامية (وعلى رأسها الأزهر مثلاً)، في الوقت الذي لم ينس المخرج عبر شريط المسوت أن يسمعنا أصوات الآذان لأكثر من مرة تنهادي في سماء «القدس».

وتحجم هذا التمثيل بأحد نشطاء السلطة الفلسطينية التى حشرت نفسها بدون دعوة من أحد، فكانت عقية

تمنع «اسرائيل» من امتلاك سلاح ديني سوق تستخدمه ضد الدولة الفلسطينية.

وفي مقابل «شارون» التي تتصرف كباحثة أثرية حقيقية وجادة، والكاهن «مات جوتييريز» رجل الدين اليسوعي المتخصص أكاديميا بعلوم الأديان، فان «أبي يوسف» ليس أكثر من زعيم فلسطيني مجهول الهوية، لا يمثلك من وسائل غير الارهاب والعنفي

ومع ذلك، يختفي في نهاية الفيلم، أو بالأحرى، يقتل
مع أعوانه الأخرين، بينضا يمعود الكاهن «مات
جوتيورين» الى «روما» مطمئنا، وقد تخلص من
أرهامه السابقة عن شفافية وصفاء السلطة الدينية
المسيحية المتمثلة ب«الفاتيكان»، هنا يتذكر بحنين
«شارون» الباحثة الإسرائيلية التي تستمر تنقيبا
وحفرا للمثور على حقائق، أو أكانيب جيدية.

وبينما لا يقدم الفيلم حوارات مباشرة، صريحة، وفجة عن الارهاب الفلسطيني، إلا أن قراءة الصور وما بينها، وتأمل الشخصيات والأحداث، تشي بغيث من،

وفي الدوقت الذي يدريد الفيلم أن يكون محايدا ومناهضا لكل أشكال العنف (ربما لأسباب تجارية تفتح له أبواب صالات السينما في الوطن العربي، وتفادي القررط مع مقصات الرقابة)، لا يقررع عن (دس السم في العسل)، بهدف تعرير «صسورة» عن الفلسطيني، يختزنها عقل المتفرج، فتصبح يوما بعد يوم، وفيلما بعد آخر، حقيقة لا جدال فيها. البطائفة التقنية و القنية للضياء،

انتاج: الولايات المتحدة/ ٢٠٠١– اخراج: «جوناس ماك كورد».

تمثيل: انطونيو بانديراس/ الكاهن مات جوتييريز~ اوليفيا ويليامز/ الباحثة الاسرائيلية شارون جولبان~ مكرم خوري/ حميد- محمد بكري/ أبويوسف.

«المدفن»، هو الغيلم الدوائي الأول لمضرجه «جوناس ماك كورد»، بعد إنجازه مسلسلات تلفزيونية، وأفلاما تسجيلية، وأغاني مصورة بالفيديو، وكتابته العديد من السيناريوهات.



Colland dille

احتفـــا. بالتراث ﴿ الحياة الإنســانية في نصــومــ مداثيــة

منة النصيري *

مين الانصباف تنقسينم المحتزف التشكيلي العماني إلى أجيال فنية، لعدة أسباب أهمها: أن التجريبة الإبداعية الخلاقة لا تقاس بمداهبا الـزمني، أو بكم انتاجها، إنما بطبيعتها، ودرجة الخلق والابتكار فيها، وهو الأمر الذي يضع التشكيليين القادرين على التأثير والتغيير وترك بصمة في الحركة الفنية في منزلة واحدة، بغض النظر عن الفروقات العمرية بينهم وزمن تجربة كل منهم. إضافة إلى ذلك أن عمر الحركة ذاتها منذ نشوشها قصير نسبيا- مثل كثير من الفنون الشابة في الوطن العربي، مما يصعب عملية تصنيف الفنانين إلى عدة أجيال تصنيفا دقيقا. غير أن ذلك لا يلغى دور الريادة والرواد الأوائل لهذا الفن، وهو جانب توثيقي لم تشتمل عليه هذه القراءة النقرية؛ كونه قد طرق من قبل في كتابات للمهتمين بهذا الجانب.

وعبر استعراض تجارب فنية مختلفة من المحترف العمائي - سنقف عند ندازج منها في الصفحات التالية - يبدو وأضحا كيف تتعايش بداخله مستويات فنية متعددة وإنجاهات ومدارس بصرية مستعدة من مدارل الفنون العالمية، تشتقل على مختلف الوهانات والاختبارات التنقية الصديئة، فمنها ما يتسم بدالاجم الفنون الواقعية التي تدرس الإنسان ضمن حدود بيئته، وكذا كافة الاشتقاقات العضوية الموجودة في الحياة: من كانات ونباتات، لتقولد عنها أساليد تتخاطب وذائفة في الحياة، ويميل بعض منها إلى الواقعية الرمزية أو النزعة التعبيرية على تفرع أشكالها بدءا بالساذجة - الفطرية، وحتى التعبيرية على تفرع أشكالها بدءا بالساذجة - الفطرية، وحتى

لكن التشكيليين لا يكتفون بهنا الحين إذ يدفعهم ماجس البحث عن قدر أكبر من حوية التعبير، وتأكيد دور الفن كمادة للتداول المجموري تنتج عنها معطيات جمالية خلاقة، الى اقتحام أطر الددائة التشكيلية التي يتمكنون فيها من القيام بأداء تشكيلي مفاير لصناعة خطاب بحري يتمكن فيها من الفيارات التصديع عساب محري التصديد، والتيارات الحداثوية في أوساطهم.

أأثور خميس سونها) علامة هامة في التشكيل العماني: في تجريته حس تجريبي واضح، وتمدد دائم على المادي والسائد: فهو مبدع يتحرر من القواعد التي تفرضها المدارس التقليدية.

وبما أن الحرية باعث للقلق فإنه يتنقل باستمرار بين الاتجامات الذي تمنـهـم مقـرات أكبر على التـعيور فيجمد نفسه بين التجريديين والتعبيرين الحداثومين، وكثيرا ما يمزح تعبيرية الأشكال التي يا مثل شخيصية بالمعنى المحدد ولكنها تقترب منها- بالتجريد اللوقي، الذي يلف كل التقاصيل، ويساهم في اختزالها، وطبعها بملامح واحدة

بأحثة وفنانة تشكيلية من اليمن

كلية، فتبدو شخوصه إن وجدت في اللوحات أشباحا وظلالا لا يمكن قراءة معالمها أو تبينها تماما، إذ تظل غامضة غموض المضامين ذاتها، التي ليس فيها قصدية للبوح.

تعقيدات الصورة وارتكانها الى اللغة اللوئية في الدرجة الأولى، هم يحث عن هصائص جديدة المحادة، وعرضها في توظيفات مختلفة، مع تنقية الموضوع من الهامشي – المباشر، للوصول الى التجرية المفامرة التي تكسر حدود الراهن وتنطاقي إلى أغوار الحياة، ترصد حالاتها المتنوعة من خلال استثمار الشريات اللوئية الجريئة للفرشاة التي تتحرك على سطوح اللارهات في جرأة تبعد الأجواء الرتيبة عن الأعمال، وتتمج للمحادة بالشاحاة علق أفاق واحتمالات غنية

كما أن تنوع التراكيب اللونية وتداخل المساحات يكشف عن مساسية عالية بمثلكها الفئان تجاه هذه الأداة المؤثرة, بحيث مساسية عالية على المتطيع في كل مرة ويغنس النهج التجريدي أن ينتج جوية بصرية أخاذة وجديدة في مضمونها وجماليتها وإجماعاتها. الصدفوية وانتزعة التجريدية معام يتفلقان بالفقان من مأزق التكرود ومن الصور العادية.

كاتنات (أنور سونيا) تمثل الطير الجمالي الأهم وهي تعيش التوافقة فيها بينها، فالإنسان بشترك في ذات المالم مع بقية المتافقة النهاء المتافقة على منه القنان بأحجام ضخمة تتساوى والأحجام البشرية، هذا الربط بعيل الذمن أيضا الى علائق أسطورية ربطت البشر بالحيوانات، حينما علم أشرابه من الأحياء فراح يشتلق القمس عن حيوانات تقتسم أضرابه من الأحياء فراح يشتلق القمس عن حيوانات تقتسم الكون مع الانسان وتتمايش معه باعتبار الأرض كوكيا ماديا الكون مع الايشار الا يشجراً الايشارة فيه أيضاً.

علاقات البشر فيما بينهم تشي في لوحاته بأجراء حميمة؛ عير الحوارات المرئيـة— الـتي تشبـه حالة دائمة— بين شخوص التكوينات واشتراكهم في أبعاد نفسية واحدة.

التكرينات تسجل بساطة وتلقائية معزوجتين بأدائية لونية عالمة تمكن الفنان من أن يمقق طنحنات تعبيرية، ومستويات إيمانية، وإيحادات، بون أن بغقد خصوصيته التجريدية، فالأشخاص والكاتنات يظهرون بمساحات لونية تتطلعا خطوط عشوائية بالفة التلقائية، وبينما تلوح أطباحها في ممالهم! عندما تقومى في جسد اللوحة، اللتي يتبادل الجزاءها ممالهم! عندما تقومى في جسد اللوحة، اللتي يتبادل الجزاءها الشعوء والعتمة، الفاتح والقاتم، لتولد بذلك أبعاداد رامية مكتفة، تكفف أثر الصياة والقائران الداخل, الذي يسودها



في بعض من أعمال (أنور هميس سونيا) تتشابك مفردات ذات بناء هندسي: مسئلهمة من التراث الشعبي العماني، مع وجوء واقعية يشكلها في بناءات مغلقة، هذه البناءات العلونة، الزخرفية في طابعها: تتشابه من حيث تصميها الهندسي- الفني مع النوافذ المشية للبيت التقليدي، وهو شكل من أشكال الاستمارات الجمالية الذي يشتمل على مصاحبات فكرية: تربط الإنسان بالمحيط المادي الذي يتأنس من اقترائه بالأحياه فيكتس كيانا نابضا بالحياة

تتفرد هذه التكوينات بمعالجاتها اللونية وطريقة صف عناصر الشكل: إذ تقترب من أسلوب الموازييك (الفسيفساء).. وهو انتقاء ينسجم وعملية البناء الهندسي لهذه المجموعة من منجز الفنان التشكيلي.

(إفبال الميمني) فنان يضع تصاميم مدروسة للمصورة، تعتد منظومة من الرموز التي يصل بها أبي نماذج تعبر عن الوجود الذي يتحقق فيه تصوره، وهو وجود لا يقصد الحسي ولا يعبر عن رؤية منظورية للملابسات التاريخية بأبعادها الزمانية والمكانية.

يوظف في خطابه البصري الحرف العربي فيجعله مصدرا هاما من مصادر البيناء العضوري للشكل لا ينسلج عنه، فيقفد كانت له في اللغة النصلية المكترية، ليصير مفردة من مفردات التكوين الفني، حقى انه يصعب قراءة معزولا عن القاصيل الأهرى؛ قالفنان بحروفه يبني القباب والمنارات والمنازل، ويعمجها بالزخرفات والفرنافات، ويرصها

على مستويات متعددة في السطح.

يزا التوظيف الحاذق في منتجه يقدم حالة تجريدية خالصة، تثير الى الكينونة في انعثاقاتها، متجاوزة زمنها، وحسيتها، متى أن الأبنية المادية التي تنحل في موضوعات نصوصه، تتمول الى كيانات بالغة الشفافية، تتطهر من تبعات حياتها في واقعها وتتحرر من قودها، حتى ترشك على الطيران في الشفاءات الرمزية التكرين، ذلك أنها تفقد الكتلة التي كانت نشعا روما الى فاع الوجود.

السناحات اللنونية المزهرفة المتجاورة مع الأشكال التي بكرنها الحروف، في حركة اللون، وتبادل العلاقات الهندسية، تمنح الأعمال ما تحتاجه من حركة وهارمونيا ودرامية، وهذه روابط لا غنى عنها للتكوين التقليدي.

في تجارب الفضان (الميمضي) تضيعت موسيقى ناتجة من إيثاعات الألوان وتقاسيها التي تنسجم مع إيقاعية الزخارف. وغالبا ما تتصاعد مفردات التكوين من الأسقل إلى الأعلى على السطح، فيقل ثقلها شيئا حتى تندم في فضاء اللوحة لتنفق أجواء صرفية، قريبة الشبه من الإسراق الذي يصل بالدويد إلى ومضات من الرئية المقة، ويخلق الصفاء الروحي الذي يهيئ الروح لاختراق حواجز المادي، هذه المشابهة تولد يغب التشغيص تماما، ويكون السطح عبارة عن مساحات طرنة ومجموعة من اللافات والرمون

حروفيات الفنان ليست مزوِّنة ومعتنى بها إلى درجة تصل حد المسنعة، إذ أنه برسمها بتلقائية تتناسب وأغراض النص فجمائيتها نابعة من جمائية النسق الكلي للعمل، لا من خلال تأكيد طابعها التزييني الذي امتازت به، وهو ما يدلل على الوعلى اللعمائية المنازت به، وهو ما يدلل على الوعلى المسرق البصري اللعميق الذي يعتمر به الفنان.

تجربة التشكيلي (قبال المهيني تشدي مع عدد من التجارب تجربة التشكيلي (قبال المهيني تشديل مع عدد من التجارب مغرل عن الاتهامات والتقنيات المعاصرة، حيث لا يوجد إصرار على تكريس أيقونية النزات وتنميط عناصره، أو إعادة إصدار على المسلم التي تمام التي يشغل مؤلاء الفنائين بالمعليات الفنية الصيفة فالهم الذي يشغل مؤلاء الفنائين بنفثل في الانتماء للحضارة العربية والبحث عن هوية محلية الضراع أو الرفض المطلق والقطيعة، لا تصل طابح مرجمية بصرية مستقاة من فنون التراث كدسات المراجع الى وإغناء التجربة وفي الوقت ذاته الاستمرار في الانتفاح على

الثقافات البصرية الغربية بعد إثبات موقف إيجابي للقنان: فهو يضيف ويرفد الفنون بهويته الشاصة ولا يكتفي بموقف المسئلب أن الشبيه بالحرفي الذي أجاد نقل التقنيات والأساليب كما هي قادمة من بلدانها.

هكذا يشتغل الفنذان العربي المجدد على تحليل الموروث وإعادة بنائه لاستنطاق جمالية على قدر من الخصوصية، مع الجفاظ على البعد الفكري للعمل.

التوجه أنف الذكر يكاد بكون أكثر وضوحا في صور الشكيلي الشاب (ميدالمهيد البلوشي) الذي يشكل اللوصة العديثة وفق أمم الأسس والقوانين الفنية للمنضمة الاسلامية. فيصلا حواشي أعماله بالزخرفات الهندسية والتباتية, ليصنع منها اطارات عريضة تتوسطها الموضوعات، وهذه الأغيرة لا تشذ غالبا عن السمة العامة للعمل، فالزخرفية تسحب نفسها على التكوين كاملا فينطع بها، بغض النظر عن الموضوع، سواء كان منظرا طبيعها أو غيره

هي أيضا لوحات البعد الواحد الذي ينفي الكتلة المادية. ويحول الأمكال إلى مسلحات تتبين بالغطوط واللون، لكنها لا تقع في عدة مستويات ولا يبرزها الضره ويبعدها الظل، ولذلك فأن هذا الغياب المادي في الأعمال يجعل الأهياء والأشياء تقع في كياناتها الروحية المستعدة من روحانية ونورانية الحق- المطلق.

الفراغ في التجارب المشار إليها لا مكان له، فهو مثلما في المنعفدة الإسلامية، والجداد بالشرطية، ومختلف القطع المنطقة، اليس مفردة محبية كرنه يرتبط بمعان سلبية، في فلسفة الفنال السلم منها أنه ميشما بوجد محل فارغ يتواجد الشرطة في الشيطان، وإذا تغطي الزخارف كل المسلحات الممكنة لتعكس التوافق بين عمل الفنان وفاسفته غير البعيدة من الفهم المقائدي للكون، والمتأثر بالتفسيرات الصرفية للكون، كما أنها تكون بمثابة حل بصري يربط عضويا كل للكون، كما أنها تكون بمثابة حل بصري يربط عضويا كل

على الرغم من طبيعة الموضوعات التي يعالجها الفنان متزعة من اللبئة المطلبة – المعاصرة، إلا أن الصيغة الغنية التي استفاد فيها من قيع التصوير الإسلامي، جعلت هذه الموضوعات نات جاذبية عالية، وربطتها بقيم زمانية موغلة في القدم، فجاءت الأحياء والأبنية والشخوص أشبه بمصور من حكايات ألف ليلة وليلة، لتعبر عن الانتداد الزماني المكاني للحياة العربية الجديثة، وتركد سطوة الذاكرة الجماعية على مظاهر الحديث والمعاصر



تأكيد انتمائها للمحلي، ومعاصرتها للفنون الحديثة.

ارشيد عبدالرجمن) فنان يحاول أن يغير من تركيب مساحة اللهجة القليدية متجها نحو القنفية لمبتركرة، فيضيف موار وضامات أخرى، ايصبخ على عمله صفة الفراغية. تجمع أعدال بين السطوح المممورة، والأشكال النحتية، والأجسام المختلف عثل الأحذية وكياس الهلاستيك وألواح العشب، وغيرها من المواد المستخدمة في حياة الناس العادية.

في تجاريه يتمكن من إيقاع التتلقي داخل فراغ الفجرية الفجرية المهميا حتى مندما يشركهما في ذات الفراغ، فيكون الجدار
المعميا حتى أمد أعماله بعنوان «البناقي من العمر» في
الطفيقة جزء من العمل الغني، إذ يتعمد الغنان أن يرسم على
الأصلية، وعلى جزء منه يعتد سطح صلب مستطيل بشكل
الأصلية، وعلى جزء منه يعتد سطح صلب مستطيل بشكل
معردي، من هذا الستطيل يخرج وجه بارز متعب، ثم تقترته
عمردي، من هذا الستطيل يخرج وجه بارز متعب، ثم تقترته
في أن منية العمل الغني - التي
هي أرضية الصالة، وفي الأسفل على القناع أيضا بجانب هذا
الجدار وضعت كربة ملفوقة يكوس بلاستيكي.

لتكماد التوليف هذا هو بحث عن لغاة تستثمر تقنيات متعددة وتجمع بين الأضداد التشكيلية: كالغائد والبارز، المضيم، والمعتبر، المرسوم والمنحوت، وتعقد صلات مشابهة تصل حد الالتياس بين الفعلي القائم في الواقع المادي ويين الغني في فضاءات المعمل فتمند بعض مفردات الشجرية البصرية الي غراج هدودها لتشفئ صيراً مشتركاً فعليا، لا مجازا بينها وبين المكان خارجها، ويذلك تلفي الفواصل التقليدية بين النص المحدي رعاام العلقي، ويذلك تلفي الدورات المجدد بين مسطح اللوحة وقراع قاعة العرض،

بالرغم من حداثة الشكل لدى التشكيلي (رشيد) إلا أنه يبقى حريصا على عدم الفضوع لغواية التجريد الفالصر، وذلك يباه الدلالات المتعددة، فهو يبحث عن مفردات تعبيرية تبس يباء الدلالات المتعددة، فهو يبحث عن مفردات تعبيرية تبس عليه عملية الدمم بين المتناقضات والأضداد، التي من شأنها تأكيد أن الفن قادر على التعبير عن اللاسمكن، كما يمخرج الفناذ بالعمل من برودة وجمود الأجسام الصلية الى دف، العالم الحي، الذي يكتسب حياته من الوجود البشري: ذلك لأن الأشباء عندما ققترن في تجاريه بالإنسان تكتسب سماته، وتعيش حالته، فيبلى الجدار ويشيع تماما مثلما الرجل الذي يكان خذ قه. يبدو الوعاء البصري عند الغفان موفقا إلى حد كبير في الشكريفات الأبنية الأصياة. الشكريفات الأبنية الأصياة. هما تتذكرال المالجة الفنية بالموضوع، حيث يتحد التاريخي رضفيا ومكانيا، بالتاريخي من القيم الفنية الموروثة المتمثل في أسلوب التصرير الاسلامي.

في مُحتَرف الفنان (عبدالمجيد) لا يمكن اغفال النسيج اللوزي الذي يمثلك حضورا مثالفا، مبعثه اعتبار تراكيب لونية مسارضة (تمثل أمنات اللون الفام الذي لم يخلط بدرجات أضرى) ينبعث منها دفء مثاثر بحرارة الطبيعة العربية ومعيمية علائاتها، وصغب موسيقاها وفنونها.

لذا فانه ينظم البهرجة اللونية البراقة بإيقاعات تتدرج وتنتقل من مقام الى أخر، وتتراءى الألوان الحمراء والخضراء والزرقاء والبرتقالية بلورية شفافة – تماما كالأحجار الكريمة، مما يكسب المشاهد أسطوريتها، ويؤكد لا مادية بناءاتها.

ولم الفنان بالتكثيف اللوني، ويتأكيد جماليته، يقع به أحيانا في مغبة التزيينية، التي تغري العين بتأمل اندياحات الألوان وتعنوعها، هذا الإسراف في اللون والزخوف يولد حالة من التشبع البومبري والجمالي، وهو أمر يأتي على حساب الغصائص الأخرى للعمل، والتي تتراجع الى مرتبة ثانية، وغالبا لا يصير بإمكان المنطقي الانتباء لها. مع ذلك تبقى تجرية الفنان الشاب (عبدالمجيد) إحدى التجارب الناجحة في

أن إن الغشان تترافق والشعبير؛ فهي تتداعي مع تداعيات

موضوعه البصري، تقحرك وتسكن، تبتهج وتكتئب، فتتخذ مختلف الحالات، ويخاصة في الأعمال التي تحمل مضامين تتعلق بمصائر البشر، ومغزى الحياة، وصراع الانسان مع الآلة ني المجتمعات المعاصرة. في هذه التكوينات تختفي اجتفاليات الألوان وتحل مطها درجات متفاوتة من اللون الواحد (المونوكروم)، لذا تكتسب حركتها ليس من خلال الكثرة ولكن من التبدلات والانتقالات؛ بين الفاتح والغامق، وبين الظل والضوء، كذلك تنوع السطوح والخامات، والالتهاسات الفراغية

وظائف مفردات العمل الواحد التي تندمج ببعضها لتحقق

الغايات المرادة من الشكل ككل.

التي تحدثها المساحات البارزة والغائرة، فهو تداخل بين

تشكيلي آخر لا يبتعد كثيرا عن هذا الأسلوب، هو الفنان (عبدالله نامر العنيني)؛ عمل لفترة من الزمن على التجريب في تقنيات عديدة، ليصل إلى حلول بصرية تعتمد التقنية المختلطة، إضافة الى منتجه من اللوحات الزيتية والمائية.

يقدم في خطابه البصري أشكالا ضبابية ترصد تشظى المشهد، في حركة متوترة انفعالية، حتى أن أجزاء فقط من الكائنات والأشياء تبقى في محيط التكوينات بينما تغيب بقية تفاصيلها، لكأنها واقعة دائما في حركة دائمة تفقدها الاتزان باخل اطارات النصوص، وتساعدها على الفكاك من نمطية التكوين. وهو يختار منظورا غرائبيا في الغالب، يجعل من الصعوبة تحديد أفق العمل عن قاعدته، مما يتيح له توزيع ثقل لأشكال على كافة أنحاء العمل دون الالتفات الى التقسيمات المعتادة لقاعدة النص البصرى وقمته؛ فما يشاهد على الأسطح هو عبارة عن أشكال مموهة تغلفها ألوان ضبابية تتحرك في شتى الاتجاهات. الأشكال قد تكون كائنات حية أو أشباء مادية تحيل الذهن الى أشباهها في الواقع: وهي- أي الأشكال- في انبثاقها على استحياء بين الألوان الشاحبة تضفى جرا من القلق، إذ توهى بأن شيئا ما يوشك أن ينفجر، بنفلت من العالم المتخيل داخل الميز البصري، ويخرج الى عالمنا الفعلى، إنه تعبير عن حركة الحياة وطاقتها اللامحدودة.

بنجح الفنان في نصوصه من استكشاف قيم ألوانه، ويسخرها في الافصاح عن تحولات الكون، وانفعالات الأمكنة، وتبدو جرأته في استخدام ألوان تحقق علاقات شديدة الحساسية؛ منها الأسيض الناصع، والأبيض الأشهب والأزرق بدرجاته

والرماديات.

ينجح أيضا في ان يوظف اللون تارة للتعبير عن حسية الموضوع، وتبارة أخرى لتصوير أجواء روحانية بالغة الشفافعة.

أما التشكيلي (غصن الريامي) وإن كان خطابه البصري ينتمي الى هذا الطابع في بعض سماته إلا أنه يتفرد بتجريديته السحرية من حيث خصائصها العامة، فهو يلتقط مشاهد كونية، ويبتكر بالمساحات اللونية تكوينات محملة بكثير من الوجد الصوفي.. الفنان هنا يجلس في موقع متأمل تشده عظمة الوجود في صيرورت وحركته اللامنتهية، فتصير الألوان أصواتا تسبح بالجمال الطلق وتسجل اندهاش المريد. فيتحول الأبيض الشام والأبيض المشروغ بالزرقة المائلة للبنفسجي الى فيوض نورانية تدور حول المركز الذي يتمثل في دوائر

تلف تكويناته فضاءات تخفت أضواؤها وتزداد قتامة حتى تصل إلى الأسود الصريح، كلما اقتربت من نهاية الشكل المحصور في اطبارات الملوحة الأمر الذي يساهم في إبرال الأجسام البلورية المجردة في مركز التكوين

الحضور الميتافيزيقي للون في تجارب الفنان (الريامي) يعبر

باقتدار عن النقاء والطهرانية التي تشف من نصوصه. ويمكن الجزم بأن تجريدية (غصن الريامي) تمثل حالة خاصة في التشكيل العماني.

(موسى بن صديق المساقر) مصور تجريدي، يكشف إيقاعات التصولات الزمانية والمكانية عير البعد الهندسي، فبناء الصورة لديه يرتكز على المساحات المدروسة الموزعة بخطوط رشيقة انسيابية تحول النص البصري إلى نسيج هندسي صرف يعتمد البناءات المفتوحة التي تعيل الشكل الى وحدة من العلاقات المرثية ذات الارتباط المجازي بالفارج، حيث تختفى المدلولات المباشرة وتصبح العلاقات اللونية وتأثيراتها هى المدركات البصرية المتاحة للربط بين الداخل في التجربة الفنية والخارج في الواقع؛ فالاحالات والاسقاطات المضمونية توجز في اختزال مفرط إلى انساق تجريدية هندسية تملأ مسطح اللوحة مكتسحة فراغها، ليبدو البناء قصديا، إذ يحقق حالة الامتلاء الكوني، ويثبت الوحدة الفنية، فكل المساحات مقسمة الى أشكال؛ مخروطية، مثلثات ومربعات، مستطيلات ودوائر، جميعها تعتمد على مبدأ التماثل وعلى الايقاع اللوني الذي منه تتشكل الموسيقي والحركة والتداعيات

المختلفة التي أبرزها البعد المعنوي.

المشهدية البصرية التي يقدمها الفنان (المسافر) تكشف عن ذات مبدعة: مشفولة بالبحث عن دلالات جسالية - فلسفية، وعلاقات تشكيلية مطلقة العربية، لذا نجدها منخوطة في جماليات التجريديين الأوائل أمثال: بول كلي، موندريان، كاندينسكي.

. . .

(محمد بن عبدالله الغارسي) أحد التشكيليين العمانيين الذين يستندون على الهوية العضارية، عبر استلهام حداثوية اللغة البصرية، ونمجها في ذات الوقت بالعرورث المحلي في تجلياته المختلفة، وإن كان يأنس في المقام الأول إلى معطيات الزخوفة العربية والحروفيات، فيصوغ منها جداريات ذات تجريدية غنائية تستخصر صوبقة التصوير الإسلامي.

الفارسي ينفي عن الحروفيات معانيها، ويفككها ليقدم كل حرف على حدة في أجزاه النص، لتتجلى جمالياتها الشكلية، وتكون بمثابة أجساد تبث العيوية عبر امتداد الأسطح، وتعمل على عقد روابط عضوية بين سائر المفردات في العمل.

إقصاء التشفيهسية، والأيعاد الكتاتية في تجربته أمر يدعو الفنان الى الاستماضة عنهما بالشطوط الأفقية والعمودية التي تتشكل مضها الوحدات الزخرفية، وانحذاءات الحروف مع تناويات اللون، وذلك لإحداث شكل أخر للقصميية، وحركية الذم

هذا التوغل في التجريد يخفي أكثر مما يكشف، ويبحث عن باطن المدني الذي لا يتأتي بسهولة، فالمفردات البالغة ا المحدودية لا تشي بمغزى الشكل إلا من بعيد، وهي هنا بعثابة الجزئي الذي يشار به إلى الكلي، ووظيفته تقتصر على الإشارة والتحريض البصرى فصب

منظومة العلاقات ذات التمثيلات التجريدية التي يقدمها معترف الشغنان (معدد الفارسي) تدلل على بحث دؤوب تأتصيل التجرية الإبداعية الذاتية، دون اكتراث بالمعالجات النطية المترارثة، وهي تجرية من سماتها الانتقائية لعناصر الموضو وركانزه البصرية، بالإضافة الى نزعة ملحة لتحريل النص البصري الى تصاميم لا تقضع للانقدالات الوجانية قدر غضوعها للإنفادات العسيقة في مدركات ميدعها.

. . . .

ولأن اللغة التجريدية تحتمل وصايا جمالية لا محدودة فإنها لا تقف عند هذه الأسماء المذكورة، اذ تستدرج مصورين آخرين، منهم على سبيل المثال: سليم بن سخى، صالح

الهديفي، عبدالكريم الميمني، صالح الشكري. ويذلك نجد في هذا الغزوع التجريدي ظاهرة في حركة الشكليل العماني، رسا ترجع أسبابها الى رغبة الفنانين في اللحاق بركب التجرية البصرية العالمية عور تبني التيارات التي لا زالت تندري فسر الروي الفنية المديثة، سواء من حيث أطرها النظرية، أو حداثة تقنياتها، ومن جهة أخرى التجريد على المستوى الأدائي يمكن تقنياتها، ومن جهة أخرى التجريد على المستوى الأدائي يمكن الفنان من تحقيق المحادلات المحقدة، التي من ابرزما (كما تدلل على ذلك الأعمال والأساليب) محاولة التوفيق بين المخزون البحسري في البيشة المحلية، والتراث الإنساني مي مجمل العركة الشكليلية.

على أن هذاك شكلاً أمر للنزعة اللاتشخيصية تتسم بها بعض التجارب التي تركن الى توليف العناصر الدادية ذات البعد المكان، المعبر عن القيم الانسانية للبشر داخل حدود الأرض المشتركة والثقافة الواحدة، دونما حاجة للتعبير عن الإنسان ذاته، بكيانة المادي، حيث يكتفي الفغان بوصف عالمه وكل ما يشتعل عليه من معليات حضارية.

يتجسد هذا المنحنى لدى تشكيلي مثل (موسى عمر) الذي يتمتع بحضور ملحوظ في الساحة الفنية العربية منذ منتصف التسعينات، وذلك لما تعظى به أعماله من خصوصية نابعة من المنتوات وذلك لما تعظى به أعماله من غالبية التشكيليين المنتواتين، يجد في المغزون البصري القديم عالما كثيفا وغيات من الشأميل التي تساهم في توسيع أفق التجربة الإيداعية. من الشأميليا للتي تساهم في توسيع أفق التجربة الإيداعية. لولحات الفنان تستحضر تحرلات المكان الحسية والروحية لذلك



يل من تكويناته الرموز نات الدلالات التاريخية المستمدة من الذاكرة البصرية، إضافة الى استناده على المخزون الشعبي اليتوانر على فنون متعددة بدءا بالشعر والحكايات وانتهاء بالتعارذ والتقوش المشتملة في بنيتها على خبرات تراكمت عبد العصوير.

ابوسى عمر) يتخذ من مظاهر الحياة الشعبية أداة لاقتصام البرائم الأشت تعقيدا: رغبة في الإفادات من مجانية المشاهد الثانمة على النقل المدكانيكي الفج للبيئة. وبذا تتحول الثاميل العضرية والخريشات والتهويمات الى قيم تتجاوز بها وظائفها المدادية في الواقع العادى.

أبرز ملامح تجربته انتقاله السريع الواثق من أشكال التعبير الواقعي اللى تجريع اللوحة وترميزها بنظام من العلامات مع مثيل المحيط الفارجي في لقة قنية تجهل الأشياء المسئلهمة تفاير طبيعتها المألوفة، فتنسجم مع الشكل العام للعمل، ونذرب في التركيمة اللونية، كما تعمل على ثرابط الخطوط الدرامية بين أجزاء الصور.

يعتد الفنان التكوينات المفاجئة المتغيرة التي لا تقوم على بناء هيكلي ولحد. الالتباسات الفراغية في التكوينات ناتجة عن تداخل الأشياء واكتظاظها ودخولها في علاقات تشكيلية جديدة مع اللون يخلق للأعمال عشرات الاحتمالات.

رفي نعوذج ابداعي آخر لا يقل جدية في بحثه البصري وقلقه الرؤبوي ينتج المصور (ابريس بن ابراهيم الهوتي) نصوصه التي تقديم منطلقاتها من مبدأ اللعب؛ بمعنى أخر يدخل الفنان إلى عالم الملوحة عبر مضاسرة اكتشاف الأشياء واستكناه جداليتها بإحساس فطري يتعلص من القوالب المعرفية، تم بركبها مرة أخرى في وجود فني جديد معتمدا تجليات خبرته الذاتية، ومستكينا الى فهده وعلاقته الخاصة بالأشهاء.

مبدأ اللعب الفلاق يسمح لادريس الهوتي أن يدمج في النص الواحد أكثر من تقنية، وأكثر من أسلوب، لتشكل في الفهاية أسلوبا واحدا شاملا متماسكا يشور اليه وحده؛ فهو من حيث دركيب الشكل ينطلق من تجميعية المصورين اللاموضوعيين الذين سخرور العالم المادي ليناء الصورة فكرسوا فيها الفطوط الشرقية والغريشات والزغارف، كالذي نجده في أعصال التُعين أعلال، عاتيو، جونز، رنفاس.

كما تلوح في أعماله أيضا معالجات الحداثيين من التشكيليين الذين لا تبحد أدائيتهم في العمل عن فن الكولاج (القص بالالصاق): حيث يولفون من الطبيعة المادية ما تقتضيه

اللوحة من مرئيات يعيدون بناءها في أشكال مفاجئة لتظهر كأنها نزعت من مساحتها المألوفة في الواقع لللصق في واقع مغاير، بينتمها معنى وحياة مغايرين ومفارقين للفطي، في هذا الحيز الجديد تكمن الروح المغامرة التي تلعب بالمادة فقهدم ما شاء لها من صورها المكرورة، بحثا عن صورها الأجيل.

الإطلالة الأولى على تجارب التشكيلي المذكور تخلق انطباعا بالفوضي تتيجة ازدهام الأشكال واكتفاظاطها إلى حد ظهورها في هيئة كتل أشبه بالنفايات التي تخلقها المسناعات، لكن إعادة النظر ملها، وقراءة بصرية متأنية كفيلة بخلق حالة جدالية؛ فكل عفصر مرتبي داخل العمل يمثلك شخصيته اللونية والزخرفية، وبين هذه الأشكال بنسج المصور خطوطا وزخارف بالغة الرشاقة، وتعمل تناويات المساحات اللونية المتضادة – على احداث انتقالات ترانبية تزيد من جانبية التكويذات. على احداث على ترابط عناصر التكويذات كما تولد المزاوجة بين السطوح المحدثية والنحاسية، والأشكال ذات الألوان الشفافة السطوح المحدثية والنحاسية، والأشكال ذات الألوان الشفافة الحالمة من خلق فضاءات فانتزية للوحات.

تنوع الأشكال صابين دائرية، ومستطيلات ومثلثات، أو مساحات تعقليّ بثرثرات الزخارف، مع العلاقات اللونية، يحدث حوارات بين العقربان، لا تلبث أن تسحب نفسها على المثلقي فتريطه بالنعص، ومكذا تتوافر للتجارب صلاً غير مباشرة بالمعيظ مبعثها إبداعيتها وقدرتها على استهماب العالم الموضوعي ثم عودتها إليه عبر صالة العرض لكن برؤية مبتكرة

التعبيرية الحديثة تمثل هاجسا يشتغل عليه معظم التشكيليين
المعمائيين - بمن فيجهم أولئك الذين اتجهوا الى ممارسات
تشكيلية مختلفة: فقد وجدوا فيها شكلا أمثل يهيني لهم
التواصل مع حداثة الفنون البصرية العالمية. ويضاطب وعم
الجمهور في أن واحد لأنها تستوعب الصحتوى الأمهي وقصصية
الصحيرة - وهي السمة التي لازال الخطاب الإلماعي الحربي
يحافظ عليها، لذا يكون النص التشكيلي حيزا لنسج الحكايات
ذات الخطوط الدوامية: مثلما نشاهد في لوحات المصورين
ذات الخطوط الدوامية: مثلما نشاهد في لوحات المصورين
أما التشكيلي محمد بن غاصر المستي.
أما التشكيلي عدين عهيد فيستخصر انفعالات اننفس البشرية
أما التشكيلي عصابي عهيد فيستخصر انفعالات النفس البشرية
وتقلبات عنوالهها الوجدانية، في طقوس خاصة للوصات
وتقلبات التهبيرية – وخاصة في تصوير الأشكال البشرية
معالجاته التهبيرية – وخاصة في تصوير الأشكال البشرية —

قائمة على تشويه المظهر الخارجي (مثلما عند فرانسيس بيكون) وذلك لإسقاط مختلف الحالات الداخلية، والتعبير عن انهزامات الروح الإنسانية وانهياراتها. فالتشوه الذي طفح على وجوه أبطاله هو في حقيقته اشارة للدمار الروحى: ولأن هؤلاء يعيشون تمظهرات مختلفة للمعاناة الانسانية فإنهم يقعون في تراكيب مفارقة للواقع، تضيف قيما فنية وتعبيرية للمصاحبات الفكرية المتضمنة في الأعمال؛ كالتركيب المدهش للوسائط اللونية التي تصبغ الوجوه بالأزرق والأحمر والأصفر والأبيض في علاقات قائمة على التضاد. غرائبية النسيج اللوني تفتح أفاقا لاكتشاف مكونات الذات من الانعكاسات الناتجة عنه، التي تصدم العين وتحيل الذهن الي أعماق الكائنات التي لاتزال الأكثر غموضا والتباسا. ولعل أهم ما يميز هذه التجرية يتمثل في دراسة الإنسان عبر المفاهيم الوحورية

يلاحظ على التجارب النحتية العمانية أنها لا تشذعن سابقاتها من حيث نبرتها التعبيرية ذات المعالجة الحديثة، ففي انتاج الفنانين العمانيين أيوب البلوشي، سليم بن سالم الخالدي، محمد بن سالم الناصري، تمرد واضح على القيم الموضوعية للشكل، ومحاولة خلاقة نحو تشكيل كتل نحتية

> الخارجية والاقتصار على المحدود من الدلالات والتفاصيل للحفاظ على لا واقعية الشكل، مع اتاحة الفرصة لتحميل الأعمال بطاقات غير محدودة من القيم الوجدانية، وتجلى البعض منها بأدائية شاعىية

المنجوتات عن استثمار شتى الاختبارات الشي سادت في محترف النحت الفريس.. ويميل الفنانون في الغالب إلى الشامات

تجربة التشكيليات العمانيات تعتبر

تخرج عن عاديتها بنفى معظم الظواهر

من حيث المستبوى الشقشي تكشف المتوافرة في البيثة المحلية التي من أهمها الأخشاب والحجر بأنواعها.

ظاهرة ايجابية في مجمل حركة التشكيل العماني، ولذا تمت الإشارة إليها منفردة ليس لتكريس نقاط تباين بين إيداع المرأة وابداع الرجل، او الاعتراف بسمات فنية



وجود (زيت) - حسين عبيد

من بين التجارب المؤهلة لاكتساب حضور وألق خاص؛ تتراءى أعمال الفنانة (هائة بنت محمود الموسوي) التى تجتذبها الموضوعات الحياتية اللصيقة بالتعاصيل اليومية، وكذا المضامين المستمدة من حميمية الحلاقات الانسانية، تتمثلها على خلفيات زمكانية، وتبنى اللوحة وفق قيم تشخيصية، فتحرص على التمثير الواقعي للمشهد؛ كونها تبحث عن مضامين فكرية ذات بعد اجتماعي نابعة من واقع ادراكها الشخصى

هذين مجرد مثالين من عشرات الأمثلة

إلا أنه من الواضح بأن هذا العدد من

المشاركات النسائية قلما يوجد مثيله

في المعارض العربية الأخرى..

خاصة للانتاج الابداعي النسوي، بل إنها رغبة في ابرا:

الجدير ذكره أن عدد التشكيليات العمانيات يفوق كثيرا اعدار

رْميلاتهن في الأقطار العربية (قياسا بعمر الحركة الفنية في

عمان ونسبة الفنانات إلى نسبة السكان)، على أنه يؤخذ في

الاعتبار هذا وجود مجموعة كبيرة من الهاويات في أوساطهن.

مقابل الفذانات المحترفات خريجات المعاهد والأكاديميات

الفنية، لكن من ناحية أخرى ذلك لا يعنى بحال من الأحوال

التقليل من شأن الظاهرة، فهذا الكم اللافت للنظر من

الممارسات للفنون التشكيلية في طريقه إلى ايجاد العديد من

الفنانات ذوات التجارب المتفردة، إذ أن العمل الدووب وتواصل

العمل المستمر كفيل باحداث غربلة ينتج عنها تبلور الأساليب

ويكفى للتدليل على المشاركة النشطة للعمانيات في هذا النوع

من القنون البصرية، أنه في عام ١٩٩٨م، في «معرض الابداع الثاني للفنون التشكيلية» الذي نظمته «الجمعية العمانية

الأكثر حضورا وخصوصية

التجربة المذكورة والتقاط الأسماء المتفردة فيها

ورواقفها تجاه عالمها، لكنها أيضا تتوخى في انتاجها الشروط الهمالية بدرجة رئيسة ولهذا معر تعبيرية اللون النائية عن الالنزام الميكانيكي بالواقع، وصبابية الشكل الذي يدو الفاصيل، تنجع في الانتقال بموضوعاتها من فجاجة البائية الميكانية الحياة الخارجية إلى الكشف عن الهناب الشعوري في موضوع النص بشقيه العربي والمضموني ميتخدقا لها رصد عالمين أو تصوير الحياة الإنسانية في منتظراتها، وتشير الفنائة من بعيد في مضاعيقها إلى القيور بيستوياتها المقاتلة بها المراق في مشاهدها كاننا يعرش العزائي بيستوياتها المقاتلة بها المراق في مساهدها كاننا يعرش العزائي رئيسج علاقاته بها أخرين محصورة في استحضار صور عبر يمير حد الدجان وهذه المصروة الهائسة تقد تعبيرا عن رفض صغير من قبل المصورة الماهد قائم من المفاهيم الاجتماعية ضعني من قبل المصورة الماهد قائم من المفاهيم الاجتماعية السلمة.

من حيث بنناء التكوينات، تتضنافر المفردات لتشكيل صور متناسكة، وهو أمر يشير إلى تمكن الفنانة من أدواتها.. وإن كانت تنجذب في أعمال إلى الأسس الواقعية لأنها في مرحلة التجريب والدراسة واكتشاف الأساليب..

. . .

رستلهم (نادية بعن جمعة) ذات المقردات البصرية في تشكيل السنيد؛ فتتأرجع أيضا بين البعد الواقعي وأقاق التعبيرية السنيد؛ فتتأرجع أيضا بين البعد اللوقي المرتكز على الحيرانة الانهازية المساغة الواقع؛ وهم ما تحاول تجسيده في مصرح تلقطة مركة العياة، تجمعات البشر، محراتهم، مالات التنامل التي يعارسونها، كل ذلك مصحوبا بالتداعيات ساكنة، وتغاير الشخوص في ذروة النشرة أو في أقصى مراتب ساكنة، وتغاير الشخوص في ذروة النشرة أو في أقصى مراتب بضرات فرشاتها ويدرجات لونية تشكل براما المشهد، إنها بأم ماذه النصوص أقرب الى الملون منها إلى الرسام؛ فالمطوط في مذاه النصوص المؤسل التي تقتضي عملية في مذاه النصوص الرب الى الملون منها إلى الرسام؛ فالمطوط الرسام؛ فالخطوط المراتب لها وجون فياللون وهذه تبرز الكتل والأشكال لرسام؛ لتناحل في بعضها البعض وتتماهى لتزيد من تغذيه وتمامل التي وتتماهى لتزيد من تغذيه وتمامل التي وتتماهى لتزيد من تغذيه وتمامل الصور.

أرابحة بنت محمود في تعبيريتها تطوع الموتيفات الزخرفية الشعبية، والأساليب الأكثر عفوية في التصوير التي لا تهتعد عن الفطريين أحيانا.

تعتمد على الطبقات اللونية الكثيفة التي تعطى لسطوح اللوحات ملمسا خشنا تناوب فيه البقع البارزة والغائرة، وذلك لبث حيوية في مشهدية الفنانة وتأكيد الطابع العقوي الذي لا يكترث بتنميق الشكل.

الإنسان في علاقته بالمكان هو الغاية الأساسية في الأعمال ولذا يتبادل الاثنان التأثيرات المختلفة.

. تكويناتها شديدة التماسك؛ يشبه تركيبها شكل الكادر السينمائي.

الفنانة في تجريتها الحالية تشتغل على تطوير أدواتها: لذا لا تأبه بتعقيد الصورة، ويالتقنيات المعاصرة، قدر اهتمامها بدراسة الموضوعات الواقعية.

تنتمي أساليب وأعمال تشكيليات عمانيات أغريات الى التيار التجريدي، ويندرج البعض الآخر منها الى التيارات الحداثية المعاصرة والاتجاهات الواقعية على تنوعاتها.

فالفنانة (منيرة بنت سعيد الحارثي) تحاول أن تستحضر الجروفيات العربية، مستلهمة ظاهرها كبدد جمالي للنص البحري يعاد تركيه في نمانج مبتكرة تسقط عن العروف محتواما الأدبي، فتقدمها من جانبها المورد المتواتم إلى حد كبير مع تجربية الشكل لديها، وتنتج التشكيلية (نادرة بنيا محمود اللواتيا) لوحات تجربية ذات أداء تقني غفي عال.

وتحاول الفنانة الشابة (منى البيتي) أن تحقق ذاتها المبدعة مر تجارب الفن العديث التي تتنازعها وقطيع نتاجها بالروح العبرية، فتارة تشتغل على الججاز النص البحري القليدي في تغنياته، وهذا تقدم فضها كفنانة تعبيرية لم تتضط بعد مراحل الدراسة الكافية والإلمام بقوانين الأشكال الموضوعية، ووتارة أخرى تستهويها التجارب الفراغية والعمل الفني المحتمد على التجهيز والتركيب، وفي هذا النعط تبد الفنانة حريتها في المتابع العمل الذي يجسد في الدرجة الأولى الفكرة، حتى وإن جادت على حساب فنية العمل وجماليته.

ينطبق واقع الحال على النتاج المماثل الذي تشتغل عليه تشكيليات مازلن في مراحل البحث الأولى، منهن على سبيل المثال: (أسيا بنت يحيى الحسني، سعر بنت سعدي الكعبي، فخرا تاج الاسماعيلي، نعهمة بنت عبدالله المهمني).

وتتغرد الفنانة (نوال بنت سعيد عتيق) بتكويناتها ذات النسيج الزهرفي الذي تتداخل فيه الشخوص بالأشياء المادية، في بناء فني يخرجها من قوالب الفن الواقعي.. على الرغم من واقعية الأشكال.

موضوعات (نوال) مستلهمة من البيئة المحلية، وفيها تكريس

للقيم الفنية المحتواة في التراث العماني.

اشتغال الغنانة على اعادة صياغة التراث بوجه خاص، يجطها تفرغ شخوصها من المخزرن الوجداني، وتنزعهم من عوالهم المتعددة، تضعهم كإحدى الوسائط التي تمثنها من التعبير عن موضوعها: وهو ما ينحو بالتصوص نحر التربينية، لكنها في مجعلها نصوص متعددة المستويات ذات بناء محكم ولغة شديد الخصوصية.

(نائلة بنت حمد المعمري) ثنققل باللوحة من مسترى النقل الحرفي للقيم الموضوعية التي تنتج مشابهات مكرورة في الشكل والمحتوى، الى مستوى أعلى يستحضر صورا ذهنية مثيرة للمفيلة

النصوص البصرية التي تنتجها مسكونة بهاجس اللامرئي، والمارواني اللاراهن. فكل تجرية تمثل بحثا في العلائق الغفية التي تربط مناصر الوجود ببعضها، بل والكائفات العية ومنها البشر بالكون.. إنها بمعنى أهر معالجة فنية تغلسف الكون الميثريات، عبر إشافات اللون الذي يتفقت ويقموج ويرس أضراء صفراء ذهبية تسبغ على النصوص الدلالات الغلسفية، كون هذه الألوان في صديفتها هذه تتقمص إحساءات



ميتافيزيقية تخدم التصور الابداعي المطروح

الدخول في مغامرة المصررة المجردة، أمر يقتضي الدراية العمكنة التي تتولد عنم العمية التي تتولد عنم كذلك المصد العالمي والذهنية الشاعوبية للوصول من خلال وحده إلى معان زامرة: وهي سمات توافرت للفنانة، إن لا تمثل أعمالها هرويا من حرفية النقل الواقعي الناتج عن ضعف في أعمالها هرويا من حرفية النقل الواقعي الناتج عن ضعف في الأدوات وهي المظاهرة الشني تسلوح في تجارب بعض التجريديين الشباب ولكنها الرغبة في التجاوز والتحليق في أنفاق الرؤية الأوسى.

في شكل أهر من تجريتها، تفيد (نائلة المعدوي) من الاختباران التجريدية في انتاج تكويفات تلوح فيها المفردات الواقعية الممزوجة بدلالات رمزية، والموضوعة داخل فضاءات غامضة، تشكلها في أسلوب مبتكر حيث تصنع مشاهد متعددة داخل المشهد الكلي، كل واحد منها يحمل مرضوعا، لكنها جميعها تنتمي في علاقاتها إلى الموضوع العام للعمل، فهي تعتمد في هذه التجارب على التقطيع للمشهد ونثر أكثر من تكوين في جزيفات اللوحة، على خلفية مجردة تتداخل فيها المساحات جزيفات للوحة، على خلفية مجردة تتداخل فيها المساحات من الأسرار والاحتمالات ويحتفظ بالكلير من الكعوض،

من السرار والاعتمادات ويصفه بالتخوير من التخويرة المتفارض المتفارض المتحارف ولنتجاء تشغينها ونينتها اللواتها) قدمان أعمالا تحقية للفت الانتباء بتشنيها ونينتها الماليتين، إذ تتمثل المنحوتات الأغراض البحالية— الشكرية التي يتطلبها المنتج الابداعي المكلق، وتحقق عملية التبادل والتوازن بين منظومة الكتلة والفراغ الإنسان موضوع مشترك في أعمالهما تقدماته في تكويلات بعيدة عن اللهطاب البصري المهارة حيث تعتمد الكتل على الايحاء بحركة الجسد عبر المهاراتها والتفاقها فيما يشبه حركة الكائن الحي، يصاحد ذات الشغواء والتتورات التي تقضع بعض تفاصيل الهسد.

المنصورتات مفعمة بالانزياحات العاطفية التي تحيط الوجوء البشري بأجواء حميمة تضفي على الفضاء حولها وعلى قاعات العرض مناخ تسوده الألفة

إن ممارسة التشكيل على هذا النطاق الواسع من قبل الفنانات العمانيات ظاهرة جديرة بالاهتمام: كونها تثبت تعدد الإمكانات الإبداعية لدى المرأة العربية، وحضورها المؤثر في مختلف مجالات الإبداع عندما تسنع لها ظروفها.

الشاعرة الرومانية ناكسان



ترجمة رتقديم: هاشهم شفيق *

الشاعرة الرومانية، نينا كيسيان ولدت في جالاتي احدى المدن الرومانية عام ١٩٤٤، أنهت دراستها الابتدائية في براشوف، والثانوية في العاصمة بوخارست، ومن ثم درست فقه اللغة - الفيلولوجيا في كلية الآداب جامعة بعضارست،

صرشحة لجائزة نويل، بعد تأليفها لأكثر من خمسين كتابا، تتوزع بين الشعر والنثر وأدب الأطفال، أول مجموعة شعرية ظهرت لها كانت في عام ١٩٤٧، بعدئذ ترجمت أشعارها إلى لغات

أجنبية عدة، منها الإنجليزية التي ننقل منها الأنجليزية التي ننقل منها الأرق قصائدها الى العربية، وهي حسب ظني المرة الأولى التي يتم فيها ترجمة هذه الشاعرة المؤثرة والفريدة الى لغتنا، فضلا عن هذا كله، هي أيضا مؤلفة موسيقية، لمقطوعات لحنية، سمهفونية، وناقدة سينمائية عملت في الصحافة، وها هي الآن تعيش من ربع كتبها لحيث تقيم في نيويورك.

أما من ناحيتها فقد ترجمت نينا كيسيان الشعراء الذين أحبتهم وربطتهم بها وشائج إبداعية مثل شكسبير، أبولونير، بريشت، باول سيلان، مولبير وماياكوفسكي.

شاعر من العراق مقيم في لندن.

في عام ١٩٨٥ تدعى كيسيان إلى الولايات المتحدة الأمريكية لتدرس العلوم الجمالية للنصوص الإبداعية في جامعة نيويورك، في تلك الاثناء يتزايد التوتر في جمهورية روسانيا الاشتراكية ويخضم البلد والشعب إلى عنق واسم للحريات واضعطهاد مريع للفرد عبر رهاب للحريات واضعلهاد مريع للفرد عبر رهاب من الأنباء الى يننا كيسيان حاملة رسائل مرعبة عن الديكتاتورية وجرائم رئيسها آنذاك شاويسكر، وكان أبرز هذه الأنباء هم واعتقال صديقياسكر، وكان أبرز شده الأنباء هم واعتقال أجهزة مخابرات النظام الديكتاتوري ييموت في صديقا الرتابة احت التغذير.

في حساة هذا الوضع كتبت نينا كيسيان نصوصا ورسائل وقصائد مناهضة للديكتاتورية ونددت في لقاءاتها ومژتمراتها بالأوضاع البوليسية في بلدها رومانيا، ترافق ذلك مع نيلها طلب اللجوء السياسي واختيارها نيويورك بلدا للميش والإقامة.

في النتاج الابداعي الفلاق لنينا كيسيان يتوارى السياسي بعيدا لتظهر أطيافه عبر شبكة من الدلالات والرموز، هنالك فن كبير في قصائدها ولغة شعرية بالغة الجمال والأناقة، لغة مشذبة، يكون الاختزال سندها وعمادها الأول، كذلك الحمالم المحمول على غيمة فانتازية هو المدخل لعوالم نينا كيسيان الشعرية الشفيفة، عوالم تشحنها مغيلة بارعة في توليد الصور والمشاهد والمعاني الدالة على رؤية تفترف من نبع يغيض بالرؤى والاحالات والتأويل الذي سيلحظه قارئ نينا كيسيان، من هنا حاولت قدر الإمكان على إلىسال رسالتها الفنية والتعبيرية المزدوجة الصال رسالتها الفنية والتعبيرية المزدوجة البدي.

رقص.
 إرتدبت الأزرق،
 يمكنني الآن
 أن أدور في الربح
 وأقحم نفسي الخفيفة
 في هذه الحالة.

* * *

إرتديت الأخضر. يمكنني الآن أن أغيظ الكارثة تلك التي لا تفرح أبدا ولهذا ارتديت المرمر.

...

ارتدیت الأحمر إذن أستطیع أن أمیل قلیلا من شاطئ إلى آخر حسنا سوف أساعد حشدا شفافا من العابرین

رتديت الأصفر إذن باستطاعتي التزحلق نحو جهة الموت وهلم جرا * الحامي.

البحر يأتيني مرة أخرى ليلتقيني من دون أن يخدعني،

يمكنني النوم في فمك، بأتى بدرعه الجميل أغنى لىممى كيانى و أمو ت هناك ، من غيرتك . مر ات و حاشية الحب الأيدى. و مرات ، عشاق فرحون، ذلك الفم هو ميناء عميق، خلقه البعيشو امعاء يفرغ حمولته انصتوا لصدى قبلاتهم. بعد رحلة طويلة، حتى الآن لا أزال أتوق اليه عشاق خالدون لكى أبلغه أحدهم سيبقى إلى الأيد، روحه تشكات قبلاتنا كانت معارك ثقبلة، مثل فكرة واستعارة بطيئة وصعبة، حيث الدم، * * * الصوت والذاكرة عشاق خالدون كلتاهما اشتركا في ذلك، سبقون داخل قبلاتهم، ,Ī لكأنهم الرعد، كم كنت غيورا، إنصتوا . . انصتوا أنا الماء الذي شربته، إنهم عشاق فرحون. أنا الكلمات التي نطقتها * قىل عبر تنهداتك الزرقاء، قبلاتنا بالمنات إنها غيرة الجائر، بالآلاف إنها الفاصل الو داعي لقمينا. حتى بالملايين، * مثل أناً . من يعرف ذلك، مرة أنا أبدا لم أعددهم، فاكهتى دخلت بيت الحب معك، سناجبي و غادر ته عندما فقد التفاهم، قرنفلاتي كان الطريق يتغطى انهاري بسماء من غير نجوم، سکاکینی ،

^{ال}ِودَا / الصحد (۲۹) يناير ۲۰۰۲

- 120-

في الفجر: أي سبيل جميل أبدأ به اليوم مع هذه الأفكار القاتلة، فكرتى الثانية تقول: إلهي ارحمني، وحين أكون خارج السرير، الحياة تقول: ليس هنالك شيء. * سلوى ـ لا أحد سيحملني، لكي يربطني بعد الآن، لا أحد سيعيدني إلى عموده، لا أحد هناك سيزيل الصدأ الذي خلفته القيود على رسعى الأيسر، القبل ألغيت بأمر علوى ، بينما السلوى بأقدامي-كلبة عند نصب أشوري. * إعدام يومي. أحسك مثل حبة ارجل مريض تذوب في لعابي، سأسا وحميما تجري في مصل دمي، حبيبي أن تسمعني وسوف أن تسمعني مرة أخرى و إلى الأبد، حبث ألف واط ترج کیانی فوق کرس کهربائی أنًا: القصيدة تستوحي اسطورة رومانية قديمة، تتمثل بتضحية «أنّا» رُوجة أحد البنائين الذي أراد من خلال هذا الافتداء القرباني أن يطيل في أمد

البناء الذي شيده، والقصيدة توضح ذلك على نحو جلى.

بعدها الحجارة الأولى سقطت في قلبي، الآن البناء انتهى، اذ لا نفس بعد ذلك في الداخل. * كان حيا. كما لو كان حيا، مثل نغمة ، هائلة ، فخمة و رصينة من باخ، مرة كانت حركاتنا نرد أصولها الى النبل والأبهة، كقطع في لعبة شطرنج، بينما أنت هنا الآن في إضطراب تام مغاير للمناسك، ليس ثمة أكثر من جمل لفضية في قمي، أو تربيتة على كتفي، أنت لم تستطع أن تضع حتى راحتيك على جبيني المتوهج بالأفكار، لا يمكنني أن أبدد هذا الوقت أكثر من ذلك، شعور قسري بالألم، أخطِني أن أجيب، وها أنني أتنفس عميقا: إصنغ للنغمة الثانية تلك التي ستأخذني أعلى منك إلى الما وراء. * تمارين صباحية. أنهض لأقول من خلال فكرتي الأولى

مبضع الأسى



مبارك العامري *

ومخالب السأم. وحين انقشعت غيمة الخدر كانت ثمة باقة نضرة كرجه من جاء بها ترقد بجانبي..

أتدرين؟!

كبوة الموت كان الموت يجأر طيلة البارحة كما اليث في حظيرة لكنه غادر على مضض في الهزيع الأخير مخلفا على السرير جسدا ناحلا تناهشه الكوابيس

* شاعر من سلطنة عمان.

فتائل الجسد مسختني الصحراء ذات لبلة فاندفعت لاهثأ أثقب الأرض حتى انبجس عرقها، وحين عبأت أوردتي اشتعلت فتائل الجسد. .. 31 141 فاح عطرك في الآفاق ولما هرولت في إثر ك أسلمتي السراب إلى حتفى . . أنت مرآتي فما الذي يضيرني إن و قفت أمامك عرباناً. نزوة .. من نز و اتي أن أستحيل صعلوكاً على أرصفة الخيال وأن أهب الأبدية خلاصة تشردي لأن الكون وطني.

كنت استمد منها عافيتي بعد عناء خلته دهرا من الأوجاع. معجسزة.. كل الأسلاك التي أدخلوها عنوة تحت الحك لم تفت في عضد الألم فجحافل العذاب ترعى بشراهة كقطعان متوحشة لكن طفاتى التى طبعت قبلتها ومضت عرفت كيف تهب البلسم ـ المستحيل... في غرفة العناية الفائقة تسولت الهواء من الطبيب لأن رئتي خاويتان، ولما أشاح بوجهه انحدرت دمعتان فغام العالم من حوالي.

تشارلا بوكوفسكي

دعوة للاحتفاء بالرداءة بوصفها أول وآخر ما توصلت إليه البشرية

زياد عبدالله *

ئن يكون علي - عليكم الا معاينة هكذا جنون ، أبعد ما يكون عن أقرب عبارة ملفقة قد تصادف أيامنا لتتخذ مكانها بكل وهنها وارتباكها هي سياق قصيدة لا تحقق أي شرط من شروط القصيدة سوى صدقها واتساقها مع ما تقوله لتقوله - . . .

قصيدة تشارلز بوكوفسكي (۱۹۲۰-۱۹۹۲) تتكن على الرداءة، فهي على إلمام مفرط بالعياة ساعة بساعة، مع اصراره اسرارة مسيدته على البداءة، والتي بنفس الوقت لم يجد الاها لتوصيف حياة أنر الالتماق بها اسرارة فسيدته على ايجاد متكن أصواته، وأنا كاتب ردئ، ومضيفاً في آخر، «أن مرة سجلت صوتي وأنا أقرأ تصادف على مسمع أسد في حديقة العيوان فزأر بعنف، وكانه يتوجع، والشعراء كلهم يستمعون لهذا التسجيل ويضعكون عنداء بإشلون،

شاعر، قصاص، رواش، كتبه التي تجاوزت الخمسة والأربعين كتابا، جنون لا ينضب، أو عرف منفرد على آلة كاتبة تعرص على إخماد روح شفافة لاتني تتسرب من بين السطور وتنتقم من كاتبها لكاتبها، بنصوص تلوح وتعانق بدل أن تصفع، تتضرح بصرخات سرعان ما يتبدى رئيتها.

أو طبيب الأسنان أسأل الثائر أسال الثائر أسال الثائر أسال الثائر في قم أسد في قم أسد أسال الرجل الذي يظن نفسه المسيح أسأل المعسفور الأزرق الذي يمود الى بيته في الليل أسال المتلصص توم أسأل المتلصص توم أسأل المحتضر بالسرطان أسأل رجلا بحاجة لحمام أسأل الرجل ذي الساق الواحدة أسأل الرجل ذي الساق الواحدة أسأل الرجل ذي الشاق المال الرجل ذي الشاقة أسأل الرجل ذي الشاقة أسال مدمن الأفيون

__ 129.

انهم ، جميما ، يعرفون اسال رسامي الأرصفة في باريس اسال نور الشمس على كلب نائم أسال الخنازير الثلاثة اسال مورع الصحف أسال موسيقى دون زيتي أسال المحارق أسال المجرم أسال الرجل المتكئ على حائط أسال المراب المتكئ على حائط أسال المنائل أو المعربي أسال صانع الخزن أسال المنائل أو المعربي أسال صانع الخزن أسال النشال أو المعرابي المنافع المن

^{*} شاعر ومترجم سوري.

أسأل وجها طيبا أسأل الرجل المختبئ تحت سريرك أسأل أكثر رجل تكرهه في العالم أسأل الرجل الذي خرم قفازات جاك شاركي أسأل رجلا يشرب القهوة بوجه حزين اسأل السمكري اسأل الرجل الذي يحلم بالنعامات كل ليلة اسأل جامع التذاكر في حفل استثنائي اسأل مزور النقود اسأل الرجل النائم في زقاق تحت جريدة اسأل فاتحى الأمم والكواكب اسأل الرجل الذي قطع إصبعه للتو اسأل الدالة في الانجيل اسأل الماء ينقط من حنفية بينما يرن الهاتف اسأل اليمين الكاذب اسأل الأزرق الغامق اسأل المظلى اسأل رجلاً بؤلمه بطنه اسأل العين الالهية اللامعة جدا والمغرورقة بالدموع اسأل الولد الذي يرتدى بناطيل ضيقة في الاكاديمية الباهظة اسأل الرجل الذي تزحلق في حوض الحمام اسأل الرجل الذي التهمه سمك القرش اسأل من باعني زوج قفازات مختلفة اسأل هؤلاء وكل أولئك الذين تركتهم اسأل النار النار النار -اسأل حتى الكاذبين اسأل أي واحد تشاء في أي وقت تشاء في أي يوم تشاء سواء كان الجو ماطرا او مثلحا أو كنت تخطو خارج مدخل

أسأل الجراح المرتجف أسأل الأورآق التي تمشى عليها أسأل مغتصبا أو قاطع تذاكر في تراموي أو رجلا عجوزا ينتزع العشب الضار من حديقته أسأل مصاص دماء أسأل مروض براغيث أسأل رجلا يلتهم النار أسأل أتعس رحل تصادفه في أتعس لحظاته أسأل معلم الجيدو أسأل راكب الفيلة أسأل مريض الجذام، المسلول، المحكوم بالسجن المؤيد أسأل بروفيسيرا في التاريخ أسأل الرجل الذي لم يقلم أطافره أبدا أسل مهرجا أو أول وجه تصادفه في وضح النهار أسأل أباك أسأل ابنك وابنه القادم اسألنى اسأل «لمبة» متوهجة في كيس ورقى أسأل المغوى، الملعون، الأحمق الحكيم، النخاس أسأل بنائي المعابد اسأل رجالًا لم ينتعلوا أحذية في حياتهم اسأل المسيح اسأل القمر اسأل الظلال في المرحاض اسأل الفر اشة، الراهب، المجنون أسأل من برسم كاريكاتير جريدة النيوركر أسأل سمكة ذهبية أسأل و رقة سرخس تتمايل لدرجة الرقص

أسأل خريطة الهند

رجل قد يصل في يوم ما ان يكون في الشوارع أو المباني أه الملاعب او ان کان هناك فقد أضعته بطريقة ما. لبس و احدا من رؤ سائنا أو رجال الدولة أو الممثلين أتساءل إن كان هناك مشيت في الشوارع مارا بالصيدليات والمشافي مارا بالمسارح والمقاهي ثم تساءلت ان كان هناك لم بر وقد بحثت ما يقارب نصف القرن رجل حي، حي بحق، بقال انه عندما بنز ل بدیه بعد اشعال سبجارة تری عینیه عيني نمر في المهب لكن متى أنز ل بدبه دائما تکون هناك عبون أخرى دائما دائما . . وعما قليل سيكون من المتأخر جدا على وسأكون قد عشت حياة مع الصيدايات، القطط، الملاءات، البصاق الصحف، النساء، الأبواب وتشكيلة أخرى لكن لا وجود لرجل حي في أي مكان. late ها أنا على الأرض

مصفر من التدفئة اسأل هذا اسأل ذاك اسأل الرجل الذي على شعره خراء عصفور اسأل معذب الحبو انات اسأل الرجل الذي شاهد الكثير من مصارعات الثيران في اسبانيا اسأل مالكي سيارات الكاديلاك الجديدة اسأل المشهور اسأل الجبان اسأل الأمعق ه الموظف الحكومي اسأل اصحاب البيوت ولاعبى البلياردو اسأل المحتالين اسأل القتلة المأجورين اسأل الصلعان والبدناء والرجال الطوال والقصار اسأل الأعور، الشبقين والبار دين جنسيا اسأل الرجال الذبن بقر أو ن كل افتتاحيات الصحف اسأل رجالا نسلهم ورود اسأل الرجال الذين لا يشعرون بألم يذكر اسأل المحتضر اسأل جز از ات العشب و مشجعي كرقة القدم اسال أي واحد منهم أو جميعهم اسأل اسأل اسأل وجميعهم سيخبرونك: زوجة مز مجرة على الدر ابزين أكثر مما يحتمله رجل. يحتك على المضي ولم تره أبدأ

__ 101 -

وأكثر لطفا من الأخيرة أكثر لطفا بكثير والجنس بلطفها أو أكثر ليس ممتعا أن توضع على الصليب وتترك هناك، الأمتع بكثير أن تنسى حبا فشل كما كل حب في النهاية بفشل. الأمتع بكثير أن تمارس الحب قرب الشاطئ في «دل مار» في الغرفة ٤٢، وبعد ذلك تجلس في السرير تشرب نبيذا جيدا، تثرثر و تمسك الدخان منصنا للأمواج... مت مرارا مؤمنا ومنتظرا، انتظر في غرفة أحدق في سقف متشقق بانتظار مكالمة، رسالة، نقرة على الباب، نأمة. . ازداد وحشة من الداخل بينما ترقص مع الفرباء في النوادي الليلية خارج ذراعی حب بين ذراعي آخر ليس ممتعا ان تموت على الصليب الأمتم بكثير أن تسمع اسمك يهمس في العتمة.

قبل شعر ي أصابعي عيني عقلي اجعلني أنسي الحب، قال، غاز كان لديه غرفة في الطابق الثالث رفض من قبل درينة من النساء خمسة وثلاثون ناشرا ونصف دزينة من مكاتب التو ظيف، لا أقول الآن أنه كان على ما ير ام -فتح كل عيون الغاز دون اشعالها ومضى الى السرير بعد ساعات شخص في طريقه الى الغرفة 4.9 أشعل سيجار ا في الممر ثم أريكة لفظت من النافذة حائط تداعى مثل تراب رطب أربعون قدما في الجو تموج لهب ارجواني الفتى في السرير لم يعرف أو يهتم لكن على القول بانه كان على أحسن حال ذلك اليوم خارج الذراعين خارج ذراعي حب بين ذراعي آخر أنقذت من الموت على الصليب بمساعدة سيدة تدخن الحشيش تؤلف أغاني وقصصاء

قمي فاغر لا أستطيع قول ماماء الكلاب تمر بجانبي تتوقف و تتبو ل على شاهدتى، نلتها تماما عدا الشمس وبدلتي بدت ر ئة والبارحة ما تبقى من ذراعى الأيمن اختفى بقى القليل، تماما مثل قيثارة دون موسيقى . على الأقل «سكرة» في السرير مع سيجارة قد تسبب خمس سيارات اطفاء و ثلاثة و ثلاثون رجلا لا استطيع القيام بشيء ملاّحظة - هيكتور ريشموند القبر المجاور الذي لا يفكر الا بموزارت وحلوى الير قات صحبة سيئة جدا

الحب، قال، غاز

قبلنى قبلة الوداع

حب

على مشارف الحقول

أسامة الديناصوري *

لا تكفوا عن النباح أجل . . أجل هذا أنت أبها الأزعر المبب كيف لي أن أجهل صوتك؟ كأني بك الآن تسب أحدهم بل كأنك تهزأ به فقط فيضحك الآخرون ما أسعدكم معشر الكلاب انكم تضحكون كثيرا تضحكون و تتقاتلو ن و تتسافدو ن وتتنابذون بالألقاب وتتناجون بالكم من سعداء . . حقا لكن مهلا أنا ابن ريف مثلكم ومثلكم لا أفهم: لم أنا هنا؟ لكن حظى ليس بالغ السوء أذ لفظتني الدينة إلى مشار ف الحقول في حي عامر بالخرائب تلك الممالك التي تستسلم مقهورة . . و احدة اثر أخرى

اذن ماذا أنتم

أيها الرفاق؟ أبها الرفاق

بل ماذا نحن فاعلون في الغد

لا أكذبكم القو ل: لم أكن أعنى بها مثقال ذرة من قبل! وإن شئتم الصدق؟ لم أكن أدرى أني جد مو لع بها قبل هذه اللبلة ٠ . . الكلاب ما أجملها من كائنات! انبحوا أيها الأخوة لكم أو د لو وقفت في الشرفة ورفعت لكم عقيرتي لكن نباحي يدوي في جوفي فقط! لا عليكم ها نحن آخر الليل وهاهي الشوارع تعود ملكا لكم أمرحوا نتحت أيديكم الآن مدينة بكاملها وبالكاد ترون كل حين شبح آدمي يمر بكم سريغا حابسا أنفاسه تهيجكم رائحة خوفه التي تثير غثيانكم فتطار دونه . . حتى يتعثر في ثوبه . . وينكفيء فتضحکو ن ثم ترجعون سعداء وقانعين

هيا أقبموا أعر اسكم

وأن شئتم: حروبكم

فقط . . لأجل خاطرى

* شاعر من مصر

دمي هسناك وعظامي

حاكم عقرباوي ×

خرجت من حفرتي . . / (٥) كلكم أعدائي . ر٦)

وكل سيأخذ حصنه من هذه الحياة لن يظلم أحد، حتى الذي رمى بها إلينا، سيأخذ حصنه كاملة، سواي أنا

أنا الذي منحت عظامي ودمي لشجرة الحديقة،

(٧) إذن

عليكم أن تقطعوا أشجار الحديقة إن استطعتم يا آكلي لحوم الشجر دمي هناك وعظامي وحياتي الأخرى.

> (^) لا تستطيعون حتى بقوة (٩)

أنظروا الآن كم تبدو قصيدتي خضراء خضراء كطحلب سعيد وهو يطفو على وجه الماء قصيدتي لا تفرق بين الماء والحقيقة. . /

كلاهما لا يغرقان أبداً.

(۱) دعوني أشرح لكم الحياة ليست كما نقهمون ابحثوا في معاجمكم القديمة والحديثة لن تلقوا سوى كلمة واحدة ليس لها جذر في أرضكم هذه

> (٢) الحياة هنا التقطها وأمض فلريما يأتي عابر سبيل غيرك يعر من مكانك هذا

> فيدوسها، دون أن يدري أنه داس أيامك القليلة الباقية. (٣)

اذهب في الأرض وعش بين الحفر لا تستمع لنصائح الشعراء المحاربين عسى أن تجد كائنات جديدة لا تقاتل على بذرة الحياة التي

(1)

سقطت من أحشائها

----أنتم يا من سطوتم على طبيعتي وأكلتم دودة الأرض التي

لذلك

^{*} شاعر من فلسطين.

رواق الأدميــة

نبیل منصر *

وأربعة غربان على أربعة أكتاف الجميع ينتظر منذ أربعة أيام سقوط القناع عن وجه بأربعة ملامح. جبهة عريضة هي ما ينهي قامة آدمي كلما تكلم ابتعدت السماء أكثر و كفت أن تكون سقفا لجميع الجياه السامير على الحائط تشد نظر ته جيداً النافذة الصغيرة مشرعة على صباح الشاحنات لكن الكائن الذي يطل منها لا يتذكر جيدا الحياة ذاهب إلى العمل مع طابور من الناس الألبين الذين لا يحتاجون الى كأس قهوة بعد كل عرق عندكل رمشة راحة معطف الشتاء أبدا يلف الفيلسو ف

المرأة التي صافحته البارحة على عجل نر کت فی کفه خسة أصابع و عينين في كأس يتكلم. بتصور نفسه دائما :1354 هيكل عظمي على الجدار وبداخله بندول يشير دائما إلى الغروب متى ضاقت البد بالكلب الذي يقودها، شرع الفم أي النباح متى توقف عند جدار بتلاثة قوائم! ثلثه الأسفل حديد خالص وثلثه الأعلى رأس بعينين واسعتين ترسلان عند ثلث كل قرن دمعتين من زجاج. مائدة بأربعة كراس * شاعر من المغرب.

تماما مثل أفكاره الصوفية، التي أوركسترا لصوص تخشى برد الحياة. تعزف سيمفونية الثورة التي ستعيد الر سمال جلده المنحسر غادة لعوب في علب الليل. على الوجه بكشف عن ابتسامة مخربة، هي في العين مباه ملوثة غالبا ابتسامة قتيل لهذا كل نظرة جديدة يده منحسرة على الأرض تقذف موجة من السمك الميت. سيارة تتحرك ببطء شديد عندما تتهشم الأنية على متنها أربعة أقنعة، العجائز يرغبون في يرمى بك في حفر المقابر الوصول متأخرا بعد أن تمتص الأرض السائل الذي رعيته لأنهم اكتشفوا أخيرا أن الحياة كل العمر. مرت مسرعة. 1.4 قنديل بنور القبو الجنود في أعياد الميلاد الأشياء تفرك عيونا متعبة بفرغون ذخير تهم المتبقية ستراني في رأس السماء أحمل قدما قبل أن يتبادلوا الأنخاب مع على أخرى الجثث المرتقبة. متسللا إلى البيت. 15 19 عظام نشيد يحدق و جهه حينما يقر ب خلدت للراحة، بعدما خرجت من حافة النهر من فم الجندي الحصى في الأعماق يصلى على روحه المبذولة الذي حيى الوطن من أجل رد العافية الى الحياة. قبل الموت. ثمة أضواء تتراقص صهيل في علبة، هذا آخر عهد ثمة زوج من الأحذية يعبر الشارع بالتراب، بالخيول ثمة يدان محشور تان في الجيب ولن نجد بعد اليوم ثمة كرة صغيرة قابلة لنسف المدى جهتين سرج سايح واحدة للرأس إلا في بيت المتنبى.

وأخرى للأقدام.

الحب في أعماق الظلمات

على المخمري *

لائقة عليك ألحان السحرة وغناوك يحفر بجذوره في لب الغيابات السماء خضراء كالعشب في حريرية بيضاء في حريرية بيضاء أغصان الشمس أعلى أغصان الشمس المخانق والخلائق وجنباتك بعيدة كالمناقات بين الكواكب مغسولة بذرات الظلام

ومهبط الانسان إلى أرضه المثلى من أجلك . . القبت بسرجي، على ظهر الريح وأقتفيت أثر البرق وأصغيت للصوت لأنك حيث ترعدين يهطل المطر

الليل تفاحة الجائع

هو البحر الغارق في الفجوة والتردد أمام مسحة أولي تنعث من جسدك بريشة ولون (أفروديت) بهبط الملاك بخاتم لك و بقبل الشيطان مجنو نا في أعلى السارية، يقذف العابرين بالقلوب والإبر هو التلاحم والتضاد هي الحقيقة بالأبيض والاسود هما الموت والحياة بتعانقان على قارعة الطريق هو الشاطئ لا يعترف إلا به ولكنه الآن تنازل عن رماله لأمو احك وشرع يفكر في طريقة رحيمة لجفافه تشعر الأشجار بأنك وحيدة ولاهية بجبهتك المرمرية في فضاءات تحطم أشكال الهندسة والزمن والمكان لائق به امتطاء السديم وجسدك الزمردي يلهب في الأحلام اللانهائية

* شاعر من سلطنة عُمان.

التوقع المحتوم للانفجار في المتاه. عندما يجرفني تلاطم الأكاذيب، والمؤامرات أتذكر يسمتك الصافية كثغر الشفق الحزين حينها يحممني الغروب وانام متوسدا أغصان الحققة المتساقطة، منذ أمد على أرض تخون الجذور ، والورقة الضبوء لا بمثل الا نفسه والظلام متعقب مأجور الشعاع المقبل، من عينيك بكشف سبابا مشاعري ويوردني مهزوما لعرى الشمس، وأوثة الحرائق لكم أصابتني هذه البقعة بالصدمة فأنا بين غثيان الجبل، وقيء البحر والرمال التي بداخلي لا يقطعها مكتشف أو رحالة بل أطفال، فقدوا الطريق الى بيوتهم و هم بر کضون خلف طائراتهم الورقية.

وتتعانق الزنابق منتشية برائحة السحاب أنت الفرصة الوحيدة لالتقاء ما بالأرض بالسماء. * * * عندما تمشين على تموجات صفرة الصحراء أحس بأنك و احة متنقلة تسكنها العصافير والصنوير ورقائق الزهور ومن أصابعك الذهبية تترقرق الغدران فتتنفس الحياة بالأريج والعطر والأحلام البهيجة الملونة لكن أحيانا أشعر بك الأفعى المقبلة نحوى عن تقصد، ودوافع مبررة. * * * لم تشعر في ذاتك بأن الحياة شاحنة تتململ فوق طرق وعرة وأنت في المؤخرة مكوم فوق شحنة من البنادق، والقنابل الرديئة الصنع

و أسقط بها ما أشاء من نصب و صو لجانات و لكن . . . أحيانا تبهرني مهارة الحرباء، وهي تختفي سالمة في الرمل.. أحيانا اصرخ في أذن العالم أحدك وأحيانا لا أستطيع قولها حتى في السر أنا على بقين بأن هناك من يتلاعب بعناصر القوة والضعف الموت والحياة. وهو الذي يدفع بي إلى أعلى القمة لأنادي، مفاخرا: أنا القائد، الذي فاجأ النهر، في منبعه وأرداه قتىلا أنا القائد، الذي فاجأ النهر، في منبعه وأرداه قتيلا أنا القائد، الذي فاجأ النهر، في منبعه وأرداه قتيلا ثم سقط من

شدة

العطش...

دائما هناك هسيس ما محمل بالخوف والأرق الأشجار ما كان بوسعها أن تجتمل أو لا محبتها للأرض والمياه ذات الخرير الصارخ لا تنشغل الا بنفسها والعمل على سكب قطرات الحياة ، حيث لا حياة . في هين . . أنها تتجاهل الأعين المقبلة على الموت وهي مستمسكة بالضفاف . . ما كان بودي، ان تسمعي هذا و لكنك الآن أكثر إصغاء، واستشعار اللذعر علىك منذ اللحظة تربية الأنباب واكتشاف تركيبة السم لندفاع عن وطن نجهل معناه لكننا نحيه بجوار حنا المبتورة *** أنفاسك تدفع في قوة مدمرة وغامضة أتصورني، اعصارا ذا مسننات تفتت الحجر (هيراكليس) وهو يقوم بمعجزاته الاثنتي عشرة يبدو العالم ككرة (بولينج) أدحرجها بيدى

الأسماء توقظ النرجس

زهران القاسمي *

لذلك تحت التماعه يرتسم مفاضا بالموت بالتجدد مساء يستفيق على عطر نسائي نجمة تومئ نحو مرافئ الشرق عناق في تقاطع تضوئين عربات تتسور صباحا ضبابيا طيور مهاجرة على مدى الكلام أكفان وأدوات تضميد ذرات رماد تتساقط شخوص عارية تجأر بعيدا بالدعاء حول نارها المقدسة وعلى رصيف اللحظة الهش تتأنق الضحابا جاهلة مصيرها الرسوم لها نمشا في ضمي الصوان غرائز ها الناعقة تمارس إبحارها ناحية العشب تستقيل شميا مداها غلالات رحم منتفخ بحمل كاذب الصدى بتهبأ للانبعاث تتمع المصابيح أبهي من نجوى تسربلت بالنبوءة تداهم الديجور وسوسة الدفلي ويموه الدفء مواعيده للصخور الصدى ينز من ذهول الفراشات بالنزوح العظيم من مشكاة بكر لأحرف الشمس ينتهى في تهافت الفصول تمتعر اللحظات خميلة جوع وتمارين هذه المغناج منذ العبور ونحن أشلاء خيالات وبين العربات تمنحنا منة جديدة أيتها المغناج التي تكدس مساءات أسطورية على أرصفة زمن ما وملاحم عن وطن وسياجات من عظام الظهيرة أعيدي لنا من نو نك قطعا لكي نفتح بابا على مسار الحجيج

يدلهم الهطول جهارا صراخ اللذة يأتي الى شواطئ من دخان التكون و من شر ابين الأفق يجيء التلاشي مختلطا بالحمأ المسنون وفي البدء، أغصان التوت المجردة تنبئ بخطوة بين المجرة ومركز الكون لم تكن تتعرى لو لا حيرتها في فرد أوراقها في البدء كانت النشار كُشر اع من الفضول، تزور الجذر و تأخذ قيلو لتها بين الأفياء الفقيرة سؤال يلملم ضفاف النفس معطيا لدى تداخله مع لطافة الأعضاء مطلق الانشقاق مع ألساء الحازوني وعين حمأة هي فخّ الشمس الدَّائمُ والتبدد يقع على مقربة من نافذة مساء ينبرى مع نضه في نقاش أعمق من الحفرة النِّي ينكمش فيها عن التيارات المفاجئة السلطعون ذو القوقعة الهرمية و السلام و اللعنة لهذه القو قعة حين يكون التصاقها بالصخور تشبثا أخيرا و النشيد بالماء لم يكد يعبر حيث ثمة مشهد مرتبك على السطح في ظل أجو ف من معناه وألهالة المضطربة لغبار الطلع تعوسج انكسارات الوقت وتجتر دخلاء النمني رغبة في صبهوة الماء و لعا بنسكب مخذو لا بين الصلب والترائب والشقاء اشتعال يلمسه متشبعا بالعتق حجر منقسما ظله بتر أي لقر اثنه بعيدا في نفي انحيازه بالملح

^{*} شاعر من سلطنة عُمان.

لا جدران لكي تنزاح نعيش أحقابا لكي نطل من طرف الحنف الى الشاشات الفضية للفضائيات العالمية نو لد لکی نتمنی نثر ثر عن ليل بلتهم أحشاءه ونحو مشارف الميأه الساخنة نركل جئئنا المنطة بأحذية السخرية ونشعل في ثيابنا نيران الأمس ملومين محسورين و ثمل الربح أحشاء الفراشة وكل البقاع المهجورة نحت في ضلوع الفراشة موصد مدار الفراشة وعلى صحارى الابتذال أجفان صدئة وعر أفات بجدائل مغز و له من أو هام الاحداق يتنبأن بشجر أحمق وكان خنجر يتوغل في المكان الوجع الأبعد حضورا نرسم الذكري خيوطا هلامية ويكاد الريف بعفونته بأشجاره وأوراقها المثقلة برعب السقوط والأعشاش الفارغة إلا من بقايا الطير وكل ما نتصوره حول رحم ذابل بحترف التخبط وتلف منذ سقوطها هي عجوز العهر ذكرى المجد تحت عبآءتها، حرزا عن العين والشهوة فاصلة الحنف والشهوة جرح لا يسكننا الاطمعا والأسماء توقظ النرجس والبدء مخيلة غائمة و المجر أت يكتمل شو قها للنضو ج ومن زاوية الحيرة من الملامح الباحثة عن الاستحالة من الغسق المتخدر بين قطع الغيم من المز امير التائمة في حمى النشيج يقامر الرماد بآخر بطاقة من الاخضرار بآخر رملة في شاطئ الوهم بأمسية يقتحمها العابرون الى تقمصاتهم بالدفء النصرم على زرقة في فضاءات اللهب بأطفال معاقين بجر و ن أفق الفر اديس

أعيدى لنا رائحة الطين اكم نستدل على موضع , نَفُّود استعار اننا المبهمة ﴿ وحين يترنم وجهك الامومي حين بشتاق دفاتر م القديمة أعبدى لنا مع الربح آخر إيقاعات دمعك ، الماجرين بسبب وبلا سبب الى از مانهم وعاصفة من ذكريات الأرامل والنوافذ التي تطل على مدى يَرُو بِ مِنْهُ أَلْطِيوِ ر أعيدي لنا وجهك المضمخ بالزعفران لكي نستظل بشفافيته المطلقة الصدى شقاء رحب ثدى أكذوبة مجرد بعدما رضعت منه حيوانات نبيلة ليفة تتسلل إلى دنس الماء هطول بباغت احتضار الذاكرة طريق الى مناهة (صعب علينا أن نوقع مع الهزيمة عهدا على إفشاء استعارات التصر صعب علينا أن نتبنى تلك السلاسل الصدئة والجماهير التي تتملل من جيب السنرة الجميلة تتكدس في الحانات تثرير عن البطالة وقلة الأجر وغلاء المهور) الصدى دم القرابين المتيس على حجر الصوان انشوطة في شعر أشقر أبقونة في جيد عار شبق بنز من عيوننا ناحبة زنار برتدبه خصر ناعم ذرى الريح والوت والحقيقة صخرة على وشك التدحرج وسكين الصدفة الغاشم يخترق الصدر والإفلاس دسيسة القدر على صحن من بلور على طاولة مهترئة ونحن بين حبال اللحظة نتلقى ثمار الشغف بالصدى لا أبواب لكي تنفتح

وتمطر الكواكب أويقات عاشقة نتسع اللوحة لأطياف هائمة الجنود الذين نجوا من طوفان القنابل والذين لم ينتهوا بعد من الهبوط الى الأوسمة الملمعة يستفزون حواجب قادتهم وهم يحملون قناني عليها ملصقات خليعة يشرق من بذلاتهم حنان الرضعات ناحبة العواءات الأبلية على مشارف هاوية سحيقة وفي كل مكان يعتقلون البؤس ويسطون على أشرعة الإعجاب في مآقى أجدادهم الْجِنُو دُ بِحِرِ كَاتِهِمُ الْبِهِلُو لِيَهُ يعو دون من هضيات المروب تقصف كاهلهم المؤن والآلام بطمون بصباحات نقبة يتركون فيها ذكرياتهم اللزجة ويرحلون عائدين الى هضباتهم زارعين الأزقة مستبشر بن بسمات عابر ماضين الى عاصفة بائسة لا تستطيع حتى حمل بعوضة وبارعة قي صفيرها تُنذرُ بنطاق واسع، وبجرح ممتد لم يحاولوا خدش صمته عندما رحلوا مع سرب طير مهاجر ناحية الشمال تاركين أقدامهم تدنو تحت الأسوار على جحش الأمل الأعرج كساحرة تلوك لحم فريستها وتمتطى ضبعها عكسيا بمضغ ألقمر الثواني المتبقية ليروى كيف ترك مسار العمر ينصب على أزل العطش ومفاصل الظل كانت شاهد عيان و ترأت اللهقة هو دجا بنتظر البدء والمرايا تجيد السحر الأسود و تنبت للمشهد بدايات حديدة

ندو ذرى مطلسمة بببغاء أت لا تكف عن الصلاة على هيكل الآلام على التوتر الناتج من مدرجة البيانو وبين سخام المسآءات تهسهس الفراشة الحلم نسافر بلا دموع حين أشتعلت ألعر شأن يما فيها لنا لذاذة الشدو هواتف تتجاسد بين احتمالات الهوج روائح الأيام المشرئبة بأعناقها من بين الأهداب شذاها وعطونتها نبضات في السراديب المظلمة ترسل إشار اتها دفئا البسمات المنزوعة بقسوة من شفاة المارة والانتظار المتساقط مع السباب على الطريق ينسكم قمر بين جمهرة الاحداق وأغنية قديمة تتأرجح بين الصخر تؤوب الأعاصير في مشهد تراجيدي تقترف الشخوص آثامها خاشعة والجهات ان تضحك قليلا على نضها أن تشير للعدو للدخول في حقولنا و تطرد الباقين من رجالناً عبر بحر الليل عبر صحراء حزينة على هجراننا لها فحفنة من الغبار تكفى لتجميل المسخ ولتسكب القبح على القمر والنخيل تلوح لانثلام الريح و تتتالى صفحات الر مال حينما ينحدر القمر راثعا في اتجاه أرض عطشي أسرار تحتضن غيبوبته يلتئم اللاتناهي ساكبا هجيره منعة انتهاب معطف الصيابة النخيل تشرب هسهسة الأرض تتنفس دخان الصربر يتولد في سفرها اعتذار يمور يتهيأ للوجه السباتي المسفر وجه الشذي

- 251 -

غازي الذيبة *

و هي تدريب الهواء على الطيران يكهرب السكون. لا شيء سوى هبوبها الوئيد بانقط زرقة البحر وبنثر أمواجه الجامحة لاشيء سواها يحلم بالمدن الضاجة والنوء لاشيء غير أسفارها بأخذنا الى صخب الحكاية و هي تذهب مجنونة في الانفعال وعند مغرب الصمت تدق لوعتها في البراري. الآن و أنا على الأقل -نشترط موسيقي دافئة و حفيف أو راق صغيرة و سهو آ وعرى واثقة من خفتها وسعاة ألق يزدهون بألوانهم لنذهب في البياض الشاسع و نقيم للمو اسم أشو اقها و للذاهبة في الانعتاق مدنا و ضجيجاً

حديث

يضاء تماماً. الورقة ويدى ، من الباب الذي يوارب الضوء حدة تتسلل في الصمت تضرب أرقها على الجدار وتخط وجها وظلالا نائمة وطبورا. من الباب والصور المغبشة على المرآة تتعلق بالهمس. أن يستبقظ الماتف على الكلمات والأجنجة. أن تقلب المودة شعرها إلى الخلف. ن يشرب الورد ماء الرقة. أن . . . ن لابد من الحب إذن. تدفق صوتها يتجلى في اللعثمة

* شاعر من الأردن.

تدفقه

هنا

تدفقة

بارقة ارتباك تهبط بخفيف ألوانها

في النقطة الوارفة عند بواية النبض.

مكذا: عندما جلسنا تحت القصيدة عندما نهضنا منو مين من الضجر عندما تتاءبنا من الخوف عندما برد اللهاث ركضنا عندما رن جرس الهاتف صدفة وتسلل الصوت حارا مكذا دو نما لحظة تتمامل على المقعد. أصغى إلى حفاوة بديك بالإشار ات للايماءة المسروقة من الدعة للهناءة الرخية في مسراتك للهاتف وأصعدمع الليل خافتاً بسلاسة و هو اء ، أصغى إلى طلاء الصور ييرق من اللمعان إلى نحول غواباتك الشاردة إلى بقايا عطر اليوم إلى خطوط الحظ إلى يديك. كأن للحناء أسراره

في ار تجاف السماعة

و قلبي .

وأسواراء أقلب السهو وأقرأ على الناريدي لأننى مثل شتلة غفو تنام في الطريق. أقلب غيمتي وأقرأ على الألوان ريشي لأننى مثل طائر خائف من الصور. كنت أتحدث عن القمح كنت مسروقا بالهدوء. كنت أرى الظلال والرابا والغابات والمعادن والأيدى والعابرين والكلمات والأمواج في زورق الغواية خارجين للتو من رقصة الحقول. كنت أتحدث عن الأصوات موحشة و حميمة ، يجرى المساء إلى النوافذ. تجرى الدقة الى الموعد والكلمات إلى العبارة والرنين إلى حرارة الهاتف. كنت أتجاذب الصور كنت أزينها بالرؤى لتبتل بالحديث....

كما لو أنك تعبرين الأن أغنية من البلور والشرفات

ينعتق الحمام... بكاء بنفسجة حول قلبى -- كما يتسلل هذا الفتى الصغير الى قلب سيدة الضوء تخترقين غمامة صورتها في الفؤاد وكانت بالاد وكنت المسافر دون مطيته، والمفازة مشغولة بالرحيل، ومشغوفة بالحداة، تعد خطى العابرين وتمنح أسماءها للحياد وكانت بلاد و«لكتب اسمك يا حبيبي عالحور العتيق وتكتب اسمى يا حبيبي عرمل الطريق، ولما بتشتى الدني» يسقط من شرفة الأغنيات وعاشقة تضفر قليها بالبحر حبيب كنصف صلاة وشت أدمع الطفل لم يتسم جسدي سوى للحلم، عثد السجود بخضرتها؛ فامحت وكانت بالاد - (أخبئ صورتك الجانبية

تحت الوسادة،

عطر الرسائل

على الرواحي *

أحفظ فيروز عن ظهر قلب، وأعشق محمود درویش، أحلم بالبحر مثلك، أحلم أن يداً سوف تأتى من الغيب يزهر قلب الرصاص بلمستها برتقالا

وكانت بلاد

لماذا تجيئين بيني ويبين دمي كالمواويل في هدأة الليل/ يأسرني وجهك القروى يكسرني كالمواويل: «ميجنا يا میجنا» - (حلمت بأنك آخر قطرة ماء وأنى بكاء البنفسج، صحوت، وجدت دمي نائماً قرب قلبك، بعثرني الحلم، لملمني اسمك

لما دعوتك للشأي)

* شاعر من سلطنة عمان.

لى أن اقول الجرح، والضوء اليتيم

قبل الريح،

ونصف حكاية

قبل النوم،

للمراياء

والكاره،

نامت على شفتيك

لى بوح الشراشف

كم يخبئوني حنينك

يا شمس صوفى الغواية

بين زنار الحقيقة

مشرع شباکه،

ترف على صهيل

كلما حنت نخيل

واستطال الموج

من يأوى إذن

نم يتسع جسدى

في الأهداب قنديلا

وقافلة عباءتها رشام،

نصف الحكاية والغمام؟

فمدي ليلنا المحموم نحو العشب

رأنا مناديل

الأرض فيتا

أقمارا

ولى عثابك حينما تأتين

لى أثار ليلك في وسادتنا

18 of 18

عـوض اللـويهي *

يبكون

من أمهات

يتوحشن في آخر الليل.

رتبوا عظامهم

تحت جلد البلاستيك

وناموا

العصافير

ث

<u>L</u>

ق ق

حناجرهم بمطرقة الماء

> الأطفال عادوا إلى أحضان أمهاتهم

رى الماءهم خلفهم تاركين أسماءهم خلفهم

وأجفانهم المخيطة بفراشات صراخهم

غارقة في حليب البياض،

لا شيء أوسع

من حواف الزعفران أطفال

ينسلون

مر"،

-ب اقماط

الفجر

. المراثي

استوحشت في الندب

ماذا سيبقى لي

وأنا أوزّع على المنسيين أسماءهم

استبدل أعينهم بالجمر؟

الأطفال ينكمشون داخل

أسنانهم اللبنية،

> يبللون قاماتهم بأوراق الموز،

باكبن من قطط المشيئة السوداء.

الأطفال

* شاعر من سلطنة عُمان.

جريرة الأرق

الظلمة

ساعتها

كنت أجمع الأعضاء التناثرة في تابوت يقطع حوار المرايا كنت ألملم الشهب الممترقة في بدني ٠٠ يا لدفء الشمس كنت أكنس المجرات التي تشظت في أنفاسي . . . كنت افرك هذا الليل بعطر الأنوثة لبلة غجربة كنت أحاول . . أحاول لا تنتمي لبقع العهر التي تسلقت ثيابي اقتسام قلبك الهامد مصباح غجرى لا يشبه كفني جاء رجل بمفاتيحه من سيطعن الآخر أشار لى بيده الليل أم المصباح . . ؟؟ اخرج أنا بواب الليل مات الاثنان لأن الشمس تكلّمت دائما يسيل شبحك الليلي على أطلال جسدى أرى مساماتي تتسع للأرق كيف سأقاوم لسعات المصباح الذي تتماوجين في بهو الظلمة شمعة تسهر على تقشير الليل . . أغمضت الغرفة الذي بيس على أعضائي أتنفس برودة الليل والوقت في شيخوخة يجرجر الساعات الثقبلة وأنا في غيبوبة على نفسى لكن . . كلما اصطدت رائحة على حيطان وأنت كسكون جدار منهك وجدت عليها بصمات يدبك العابئتين هل سأعطى مفاصلي للظلمة . . ؟ أم ستعطيني الظلمة مفاصلها..؟ قبل انشطار اللبل کل شیء سینقشع شحوب يعتكف عند بحيرة رأسي عندما تتساقطين في اللحظة الأخيرة والأبراج مبثلة ببخار النافذة

سد أنك

يا لليأس.

تأخرت للنفس الأخير

شاعر من السعودية.

رئتى

على الفرج*

وأنا على حافة البسملة كعراف

خيط أصفر من ثقب الغرفة الشرقي

فيما يزوى عن مستد الرمل

محمد الماجد *

سيسعفك الشمعدان على الركن منك بمن وسلوى سلقي علىك ابتسامة . . فاملم بقاياك من فرش العشق ففي الانتظار - على الرف - عودٌ موشيُّ وفي الأرض منك: أنامل ولهي . . وريشة نسر . . وهامة . . ! وقل للمغينة - يا ملَّم الله قلبُ السفينة - : ضاق المقام بنا و المواويلُ أحوالُ لم نطوها بعدُ والليل قصر . . والدَّيك كاد . . وان يحمد القوم - إن أصبح الصبح - هذا السّري الانثري فغن لنا فضل ليل سبو شك ان أبرح الليل حتى يطير برقعة أمر ارنا يا صبية - من جانب الشُّط - سربٌ . . حمامةُ! ترقى . . فشيخٌ من الجن ماز ال ينفث في عقدة الوقت كيماً يؤجل ميقات نفر تنا و يجو د علينا بمنكأ من دقائق كسلي و هاهو للتو أشعل أعواده ثم راح ينوش بسبابتيه الجمار وينفخ فيها يهمهم . . ينفخ ثم يهمهم بِنظرُ فيها طويلاً فقولي: السلامة با شيخ . . منك السلامة ! رسوت على سرَّة البحر * وأطفأت جمرى على شفتيه فأغمض إغماضة الذئب

حيين السفينة بغسل وجهك بالعطر يا بحر يا بحر هيئ لها بين عُجْم المراقيّ كوخاً وقل للمنارات يخفرنها قدر ساعة وصل وشكل من الطين فزاعتين على الباب و ادخل خياء السفينة . . . ادخل خياء السفينة! كانت على الماء والآن في البرر . . تعجن خبز الكفاف لبحارة جائعين و تخفي عن الماء سرُّ العجينة ! تعال إليها قبيل الهزيع الأخير وقف عند باب الغربية واقرأ عليها نشيد العبور فقد أو لم القوم للنوم جمعاً و فاضت عيون المدينة ! على كتفيك مثان من الطير لو شئت أطلقتها للفضاء بعانقها و دخلت و حبداً وحيداً إذاً أنت في باحة الكوخ ىحر" بقامة فحل . . يضيء فتشهق في ساعديه السعينة بنحل مئز رها بين كفيه . . تندى تدثره برياش ضفائر ها و تبوح . . فيندى لتغرس في ملحه قندة للحصاد و تهمس . . تهمس : عماً قليل تهب رياح القيامة. . ! ومن نشوة أيها البحر تطوى على الخدر الأنثوى ذراعيك بالغت في اللذة البكر أغرتك مورية بالمحار وبالغوص في لَجَج من نضار فُخارت قواك ..!

تحية إلى سان جون بيرس

* شاعر من السعودية

و ما بين بين : بيادر قمح وناعورة تسأل الماء عن حاطب في رماد الحقول و نار مباركة ضل من ضل فيها وألقى على المهل فيها رفاته ..! ألا فاروعني: كيف ارتحلنا ولم تكشف الساق عنها ؟ ولم ندر ما وهج القمح ؟ ما رعشة الماء ؟ خفُّ المعبون أيار مذخفي النبع عنهم ولجَّ بعذلهم الركبُ حزناً وحانت على البعد منى التفاتة! أنا أول العائدين إلى لجج العشق قداحتان من الموج تكفي لإشعال كل الفتائل في قُمرة المروح روحي أنا نمنمات على صفحة الماء جسمي جرار ً وكفك بايجر نقاشة حرة . . حرتان . . ويجهش كفك بالزعفران على جسدي جرة . . حرثان . . وأخضر ، أصرخ : يا زعفران مُدَد ! جرةً . . جرتان . . ثلاث . . رباع . . مَدَدُ 1 فهذا مزاجى على جمرة الريح قلبته ليلة فاتقد متى ينضج الطقسُ ؟ ها فوهات الجرار إلى الزن مشدودة من بغيث الجرار ؟ . . الجرار ؟ . . الجرار ؟

وسرّح قطعانه فيّ باشيخُ : والعابرون إلى جسدى من حظائره است أحصى كمائنهم قد تخيرت فيما تخيرت منهم اليلي وأدخلتهم واحداً . . واحداً مثل عرس لأحر اش كنت أعد أسر تها للعناق الطويل و ها أنني أمخر الماء في شبه غيبوبة طاش سهمى فيا شيخ - بالله - ماذا تعالج في الجمر؟! قم وانتصب للقائي وخذ نفساً من بخور الغواية! وازفر: غماماً . . غماماً . . غماماً . . وشد على حاجبيُّ الغمامة! على جمدي موجة تكبر الأن و الوقت آخر آبار' وما بين رأسي وآخر آيارً: خيط رفيع أجفف فيه حروفي وأقداح أملؤها بالجناس وخل وفي يجيدُ الرُّواية عني ألا فار و عني آيار: في مُسند الرمل . . عن جانب الشط . . عني عن الشمعدان و فزاعتين من الطين عن رقعة في قوادم سرب من الطير قالت: لقد حدثتنا السفينة عن أنها ذات ليل وفي غظة من بيوت المدينة كانت على شَرَف البحر مدعوة لموائدً من صدف ومحارً وكان المكان معداً تماماً لشخصين والضوء خافت والسقف تعريشة من عقيق وأوراق غار خلاكوة فيه قد ينفذ النجم منها إلى خلوة من سفين و موج

1

فيو قد ما بين بين . .

هرثِدة لقبر في جبرين

عبدائله البلوشي *

حاملة في نسيجها الباهر تراتيل الليل

لقد أودعك الزمن نواميس الصمراء

لأثر دمعتك الساقطة على المعصم

البارقة في الليل . . الباكبة في النهار

ولكى تمقن للحياة لهيبها الغامض

كانت وصيتك على الشاهدة السندة

هي من تعير الالتفاتات

وفي تلك الزوايا

لتذر خيط الموت

بمحاذاة رأسك

هكذا

نفضت ريحانة الكون

معلقا . . برعبة الجميل

هي الانشودة التي تطرز

للطفولة بريقها الأبدي

و للطير مساحة الزهو

بخفة أزحت جسدك بعيدا

حيث تسقط الشمس

في قفر ملتهب

كل الجهات أصغت لتوسلاتك الكبرى هي سر بقائها وعين ثانية ترقب بهجة الكائنات حتى الساكنة بعيدا. ، حيث لا تر ی لتبقى هذه الأبدية كفة الكون رحيمة . . كما كانت لتبقى الينابيع وديعة في لجتها. لتبقى المساءات ماطرة بسحرها الطافح لتبقى المجارة مغسولة بدموع العباد ولتبقى سعفة الحياة وميض العابر حيث السماء هناك مشرعة دون وجل.. أتأمل في الوديان صورة هاربة ذاك قبرك يلامس أعراف الخيل وسجادة عتيقة كانت المثلثات وقد اغتملت ذات ظهيرة عاصفة هي الأفق المشبع باليتم المتكأ الأكبر للفناء

إذ هطلت على أبر اجك الربح

قلبك قبل الموت) النفري لكى تتمايل روحك كأعشاب زاهية لابدأن تصغى مسامع الكون لأنين راحتك السابحة في أقاصي الغيم. كانت الشرفات وجه الأرض وباعثة شمسها الدائمة كانت أكاليل الغاف، هي السيدة في بهائها فوق قمة تحنو على وميض قمر خرافي وتلك المعابد بلونها البهي هي من جاورتك والليل إذ كان انغر اسها الأبدى هو المجد المتفرد في السماء، كانت تجاورك الجبال حبلى . . كما لم تكن قد نالها نجم منفلت وحيدة هي الأشجار ووحيدة هي الأم المثقلة بصرير صمتها إذ تخرج كل ليلة لساحة الوادي طليقة . . تحمل قلبها كو ديعة

(وقال لي: بدنك بعد الموت في محل

* شاعر من سلطنة عمان.

شجرة البنق

شعر تشتيسلو ميلوش ترجمة: نويل عبدالأحد *

قصيدة جديدة للشاعر البولندي تشيسلوميلوش

ولد ميلوش في ليتوانيا عام ١٩١١،

(Cheslaw Milosh)

وعاش في يولندا حتى ١٩٥١ عام نزوحه الى فرنسا كلاجئ سياسي. له عدة دواوين شعرية ونثرية ومؤلفات متنوعة، إضافة إلى ترجماته الى الإنجليزية لبعض الشعراء البولنديين. ني عام ۱۹۸۰ منح جائزة نوبل.. يعيش في بيركلي Berkeley بكاليفورنيا منذ عام ۱۹۸۰. سواء لدى أعرفتيني، أم لم تعرفيني . . فأنا ذلك الفتى الذي كنت أصنع أقواسي من أغصانك الصلبة المستقيمة داكنة اللون، سريعة الإنطلاق الى الشمس لقد كبرت بشكل هائل وعظيم وامتدت ظلالك شاسعة، وانبثقت عنك عساليج عديدة ولكن واأسفاه لم أعد ذلك الصبي الذي كنته ذات يوم...

فكما تلاحظين،

أتذكر حياتي الماضية ليس فقط كما كانت عليه أنذاك بل وما قدر لها أن تكون ومع ذلك فكل شيء في ثبات، أحاول تحديد مصيري فيه رغم رغبني حقا، في رفضه كليا..

أقف الآن إلى جانبك

أفخاخر به، وأنا أتبختر على طرف قصة

خرافية ، لكن ما حدث لي الآن لا ستحق أكثر من هذة

لا يستحق أكثر من هزة كتف:

سيرة ذاتية أو قصة خيالية ليس إلا... تعليقة ملحقة

سيرة ذاتية، أم رواية خيالية أم حلم طويل: ثنيات من سحب بيضاء

رسمت على فلقة من السماء بين تلؤلؤ شجر الدردار . . كرم عنب ،

يغرقه الشحوب والصدأ كلما امتدت أجنحة الغسق، وأطالت ظلالها عليه، شيئا فشيئا..

لوقت قصير كنت عبد للذاتي وشهواتي، أتسكع،

أتصعلك، أما وقد أُعتِقِت، فإني أتخذ الآن طريقا،

لم يطرقها أحد، من قبلي سواى . . .

أن أقص عصا من أغصانك،

أستطيع فقط

خريطة الذات

من التجربة و الألم. وينبغى أن يكون الإنسان الأول أنثى لكي يكون مبررا للصعود إلى ظل النخلة سطح البيت يمد سهماً نحيلاً حتى يتم اكتشاف الثمرة تجاه البيت وقضمها. ظل البيت الأنثى بمتد إلى القناة العذبة تصعد وحيث الأنثى تتمدد هناك تنظف كظار و تكتشف للمياه باللمس و التذوق يبدأ الجمال ألم قضم التمرة عندما تصنع من النوا تكتشف النه أة بالداخل تو كة تدرك تشبكها أن الألم ينبع من قضم النواة في جانب شعرها. تبدأ الحكمة تبدأ الذات عندما تتعلم الأنثى عندما تنظر الأنثى إن الألم ينبع من هناك لصبورتها في النهر من الداخل. وتعجب بشكلها. و تبدأ الحبلة تبدأ الذات عندما تتعلم الأنثى عندما تميل الأنثى على النهر الدور ان فيقف انعكاس صور تها بأسنانها حول لحم الثمرة بينها

دون الاقتراب من النواة.

تبدأ الحباة عندما تميل شجرة فسندها حدار تبدأ الحباة عندما تميل شحرة فيحول جدار بينها و بين السقوط. طمى وظل و قناة ماء عذب . تبدأ الحياة عندما تصطدم نخلة بجدار بيت من الطمى من طابق واحد و بدلاً من أن تهدمه تسقط على سطحه تمرأ. لا اقتطاف للثمرة الأولى. عمو ما وفي كل الأحوال إن لم تُقتطف كان سنسقط من تلقاء نفسها. ينبغى أن تكون الثمرة الأولى تمرة لكى يكون هناك مبرر لإلقاء البذور. ينبغى أن تكون الثمرة الأولى تمرة لتنبع المعرفة

* شاعرة ومثرجمة من مصر.

وبين الغرق.



(....)

حین داهمنی بمو ته

شهق القلب

مر فر فا

مخلفا و راءه

ريش يستوطن الأرض

كمن نسى أعوامه

بین طیّات موجة

على ضفاف

الأبدية

تتحجر الذاكرة

مستكينة في الرواق

بين غرف الأمس

وظلام اللحظة

قليل من الصداع

يفجر رغوتها

ويشعل في زواياها ترباقا لهذا العماء

....

لولا المرأة و المحر لحاصرنا الجفاف وقتلنا العطش

« نباظم هکمت»

العزلة التي تسكن الشجرة القابعة أمام الدار

وحدها التي

التمس منها قرار الذات

قبل أن تتبدد الروح

شظى الأبام

بعيداً عن الوحشة

الجبال حاضنة عظام الأسلاف

وحدها من يرسم التاريخ

مخلفة ر ماد الحنين

الأم التي أرضعت الشمس من لهيبها

حين انبجس من صلبها

ماء رقراق على القلب ويتيما كالفجيعة

على جوانبي	منذور بامتداد عمر <i>ي</i>
****	يداي ساقيتان غمرتا لجج الوقت
(طفولة)	ثقل أفقد توازني
ها هو	على كرسيّ الدهشة
يخرج من بين شدقيه	أنفقد مفاتيح الكلمات
عباءة جديدة	سوف أنصت نصفي الأول
مدينة من الظلال	ونصفي الآخر
بين شفاه امرأة الشمس	يشدني للألم
التي تشهق	****
تحت جذور الصمت	ربما تكوني غبية في ملمحك
وتغتسل الحطيئة	ولكن
الموروثة	ستظلين وحدك من
من	يزرع اللذة
عبق	ويشد الوتر
الليل.	دون اکتراث
***	****
Still aller	الصحراء التي تتملكني
بعد تلك الليلة	مليئة بالضواري
بت أنام	وبنات آوى
كمن يتعثر بأحسلامه	والدراويش
بعد أن تقوده	كما هي مخلَّفات الحرائق
نحو زاوية ضيقة	ولوث الروح
أصبح الليل ترف المسهدين	ترى
ودليلهم	أى اقطاعي
لإقتفاء الأثر .	يسرح خيوله

-- لزوي / المحد (٢٩) يناير ٢٠٠٢.

-172 ---

منازل الجرج الفاتن

محمد حملمي الريشة

تيا: للمسافات السامات و السامير تنقر القلب كنسر جائع) بختلط: الطائر بطير انه - ما الفرق ؟ الشمس بأشعتها مال الضوء؟ الرمل بذراته - ما الريح؟ ويدي بريشتها من شدة المكان الواحد ربما أكلم شكل الظل في جسدي الحرور أحاول اشتباه نوارس سنة غير ما رأيت ص دی ق ة ق ص ی دة في المخيلة هي أبعد في الجهة التاسعة، من متعتبي المهتر ثة! كم هي الدوائر المتضبطة على كأساور من عشب لا تأسر ولا تغنى من رجوع کم هي کم أنـــا كم سأحلم، في دواري، بينفسجة تحرك أعقابي على أعقابها دون خطوة مؤجلة و انك أنت أنت وحدك وحدك تفاحة العطف في ملتقى المنعطف تكادين تسقطين عالية على انتباهة لساني فأتدلى في مثل حبل بجري بهوائك من نطفة من نقطة من و ثبة ثابتة ثمة جبال مطفأة في طريقي الى المرأة - المرآة قمر ضيق على مشبك عينى (كيف أراها النظرة الكاملة)

غياب في أوج قيامته وساعة فقدت توازن معصميها على حائط الألم أحلق بر ذاذ الحروف كشطط عناق مستحبل فما من لبلابة أثير بة تتسلق زمني وما من سحر يخطف نظرتي الى قداحة حوضها متعلق أنغلغل في أرق النجم، تشدني جاذبية الندم فتعالى حيث ينحيس ملح النبرة دون ماء كلام وحيث أوإن الأوإن آنية من خ. . ز. . ف . . ا. يكرسني النفي في مرمي المكر كأنها هشاشة الصورة تسندها وتيرة الصدفة فلا أبلغ المجاز فة التالية إلا وأعضائي تتشبث بالنحول كم من الأزقة أنشد خلاصا أيتها المفوضة بسراحي؟ ليتني طائر الفصول آلى أغصانك الدبقة أترك سم الوقت يتخاطب في عروقي بجناحين نز قبن . . . 9 أه من قوس لا يرميني على سفح صدر ك أستشهد . . . هذاك أنا، الآن بحاجة الى: عيونهم مطفأة ثقويهم حولاء قاماتهم أدنى من عود ثقاب وحذاء أخر كي أمر هذه المرة إليك ... وقد لا أصل (لا شك أنني أهذى بصحوى

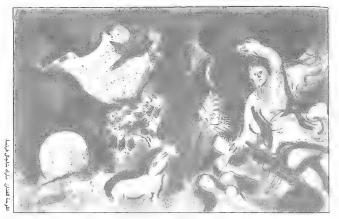
» شاعر من فلسطين.

تتساقط خلل ضبابي عندما تبصريني أيتها البعيدة بسنونوات تنفد دهشة ليس هذا تشتهيني بجمرات لا تتكاسل في إنائي خففة باذخة مسرفة في زيفها - هذه الأيام -في حساب أيامي بأسف بطيء اخلدى للغرابة المنمقة لقرصة الحسم في حجر القضباء للطفولة على عنية اللثغ قبل أن أتوه قائما ثمة ذاكرة صاخبة تكاد تتلوث بحرائق النوم - يمند البلور نحوك ورقاء تهدل أبجدية الروح - أجناز الجسد كثمرة كمثرى (لا مقطوعة ولا ممنوعة) في غيار الحياة الحداد، - الطبيعة ما أشنهي، وللشهوات أن تنفرس بأظافر ها كي - كن دائما هكذا أنصحني، ملمحا للتحول من ثباتك إلى ثباتك، كصبارة تشرب من تحت جلاها - ما يأتي لا يمكث في الرتابة، وما يعبر لا يترك أثرا أكثر من نقطة فوق صفيح رمل - هبني أحلم كسمكة مجففة في بحر نجاة - لا أحد، سوى أنت (أنا) له، فكيف أنت لي؟ - يمنذ خيط البقظة كي تطيش خلفه الى بؤرة انحنائك - أنت والهديل أملان في واحد ضد اليأس - أين أجلس الحديقة كي تهبني ينبوعها الغريزي - الحرائق في كل الأزمنة ، والحب سحابة على غسيل فوق سطح لا يتقبلنا لن أنت في ؟

و دبان مليئة بغيار الماء (لا يمكن النسيان كدخان بيتعد!) ما من قدم، ذات سعة أتكىء عليها كي أصل جدولي بنهرك الحريف كأننى أصطيادي أوقعتها في شرك شرنقة في هبة نصوجها حيث لا صوت للصوت في يستطيع اجتياز العصافير حرة في الضياء هنا كل شيء ولا شيء في أي شيء شهي سوى أنت وحدك بين الأص ابع (أفتشها - فارغة من ظلالك) أبن أصابعك الأنبة؟ رُهرة الياسمين بين انحناءين منتظر بن؟ داتا لطمى الظهر نحو قرار مكين؟ وقلبك نحولون القلب - هنا مطلعي ملىء بعصارة جامدة، وقوة لاصطحاب كي لا أضل و لا أشقى (مزيدا من القهوة البكر السكر اللبق في ذوبان رقصته والدخان الذي يهب نفسه لطبقة «الأوزون» أريد أن أستمر في يقظتي كى لا يفوتني حلم بها عن سطر) ما أبغيه ليس أقل من رونق في كبريائه في كبريتها يشعلني ذبالة في زيت الروح عندما تبصرني أيها القريب بخسارات مشرنقة ليس هذا سوى تشبيهي بنرجس لا ينحني إلا لأعلاه حيث بئر غيمته المعطلة أو . . كلتاهما سأنتظر حواف الفم (شفة منها وشفة مني) كزهرة ترسم عطرها

_ 177 ___

على امتداد لحظة نامة



هياة متفرقة

طالب المعمري

غير تلك الورقة الصغراء التي نسيتها شجرة دون أغصان هذا التنان المفتقد الآن يزهر صيفا على شرفة القلب والأكاذيب التي سطرت منذ أزل تحبو في زوايا الأرض سينقطها لص له عينان من حجر الشمس

كل مساء طعنة في الصدر هو المساء المنار بظلمته في عيون الليل هو المساء الذي قذف على كنف المداد، على نجومه حيث تسود أفق الخطوة وينفلق الطريق أمام الهواء على صدرك

___ 177 _

ليستقبلها بحر عمان برغوته البيضاء و دفء أسماكه و الرمل و تلك النو ار س التى تقود المراب السمكي من مكان لآخر يتبعه العمر نحو أماكن وتخوم نائبة كانت فيها الخطوة، ممحاة للخطوة کل آث لو جو دها مو ت أكبد، موت لخدعة الوجود من الفناء الساكن على صحراء تدثر بمعطفها أبوة منسبة موت منحوت أمام العين وحين ينفض الجسد أوراق سنواته والغبار العالق على كتفه يشرق في الشرق كتابُ نبو ءة يشرق الشرق . . كتاب والكتاب نيوءة.

أو تلتف تعبان كاللحية التي نسي الحلاق أن يشذبها وامتدت إلى أعناق الأفكار قاطعة طريقا سهلاً نحو الهاوية وحيث أنك المنسى تحت سماء دون سحابة أو بئر أو أثر لعابر تقو دك الخطوات دليلك الأعمى في كنف الصيحراء لهذا ستسرق النجوم خطوتك الأولى وتمحو الريح خطوتك الثانبة وذلك الشق الجبلي الذي إنز لقت عليه قدمي نحو الأرض ذلك الشق الجبلي في الوادي العميق من أسلاف العمر وحيدأ كالصخرة التي تدحرجت من وادي بني عمر

نحو الباطنة



غادرت الأميرة سالة بنت سعيد عام ۱۸۷۷ لتتزوج التاجر الألماني الذي أحبته ، هايئريش رويته ، وتعيش يلا غادرت الأميرة سالة بنت سعيد عام ۱۸۷۷ فيداً به بالتسبة لها كام الثلاثة اطفال حياة كفاح شاقة ، لا نصرف عنها الإ القليل . فقد تنقلت بين عامي ۱۸۷۰ فيداً بها كام الثلاثة اطفال حياة كفاح شاقة ، لا نصرف عنها الا القليل . ودولسدن، ورود ولشاتات ، دريسدن الرهد المستادت ، دريسدن، از ما ماتا على المنافقة العربية . إلا أن ما أعاق عملها له يكن قلقة الراخبين في التعلم هصب وإنما أيضا فضول طلابها بشأن وضعها الارستقراطي، مما كان يجرح كبرياءها وقد عاشت السنوات الأخيرة من حياتها في بيت والدي زوج ابنتها في مدينة بينا. المذكرات التي نشرتها عام ۱۸۸۱ لم تكتبها للنشر في الأصل. فقد دونتها وهي في وضع نفسي وجسدي اعتقدت معه هذه المذكرات التي نشرتها عام ۱۸۸۱ لم تكتبها للنشر في الإصل في الميان عن حياتها، لكن بعض أصدقائها اقتمها بنشر هذه المنان حربي من القرن التاسع عشر لا نكاد نعرف عنها شيئا عن بلد بعيد مثل زنجبار. حاوت كاتبة المذكرات تقريب شيئا ولما كان الكتاب موجها إلى قارئ لا يكاد يعرف شيئا عن بلد بعيد مثل زنجبار. حاوت كاتبة المذكرات تقريب بعض الموجها ولمجه قد (يوم أحد السلمين)، وشجرة البر تقال هي شجرة في حجم شجرة كرز كبيرة.

الأصلعة باللغة الألائعة الصادرة عام

مترحمة عراقية مقيمة في ألمانيا.



اليمين واليسار، مفروشتين بحصر فاخرة ملونة، يصلي المره فوقها أو يستريح. تخلو هذه القرف من السجاد وكل ما يعتبر بشخا، يحتاج كل مسلم المسلاة ثويا نظيفاً نظافة تامة، لا ينبغي استعماله إلا لهذا الفرض، ويكون أبيض اللون إذا أمكن الأكثر ورعا وحدهم بالطبع يتبعون فرض الدين غير المريح هذا بدقة كبيرة.

تفعىل حجرات الاستراحة هذه عن أحواض الماء التي توجد تحت سماء مقتوحة، ممرات ذات أعددة. ثم يقود جسران حجريان مقوسان بدرجات، صاعدين من الأحواض صعودا هينا إلى غرف أخرى منفصلة تماما. لكل حمام رواده الخاصون، وويل لمن لا بلنزم بدلة بهذا لكل حمام رواده الخاصون، وويل لمن لا بلنزم بدلة بهذا التعييز لقد سادت في بيت المتوني روح طبئية كبيرة لدرجة أنها روعيت من قبل الأعلى والأدنى بكل رسمية بنفس المقدار.

تزدهر أشجار برتقال يحجم أشجار الكرز الكبيرة في صفوف كثيفة على طول واجهة بيوت الإستحمام. ولطالما وجدنا فيها كأطفال صغار ملجا وحماية من معلمتنا الصارمة صرامة مديفة.

كان الناس والحيوانات يتواجدون معا بصورة مريحة تماما في الفناء العظيم بأكمله، دون أن يسبب بعضهم للأخر أي مضايقة، كانت ثمة طواويس وغزلان، دجاج

بيت المتوني

ولدت في «بيت المتوني»، أقدم قصورنا في جزيرة زنجبار وصنت مناك حتى سن السابعة. يقع بيت المتوني على المدس ويبعد حوالي لمانية كيلومترات عن مدينة زنجبار، في محيط جميل للغاية، مختفيا تماما في بستان أشجار جوز صند هائلة، وأشجار مانجو ونباتات استواتية عملاقة أخرى، استعد مكان ولادتي «بيت المتوني» اسعه من نهر المتوني الصغير الذي يبعد يضع ساعات قادما من الداخل، منشعبا إلى عدد كبير من الامتدادات التي تشبه الأحواض، يضترق القصر بأكمله، ويصب خلف أسواره مباشرة في ذراع البحر الرائح الذي ينشط فيه العرور ويضمل الجزيرة عن القارة الأفريقية.

تمتد ساحة واسعة واحدة بين البنايات الكثيرة التي يتكون منها «بيت المتونى». نتيجة لاختلاف أنواع هذه البنايات التي أقيمت تدريجيا حسب الحاجة، حيث يمكن للمرء أن يقول عن الكل بممراته ودهاليزه التي لا تحصى والتى يثيه فيها من لا يعرفها إنه أقرب إلى القبح منه إلى الجمال. لا تعد أيضا غرف قصرنا. لقد غاب عن ذاكرتي تقسيم الغرف، وعلى العكس لاما زلت أتذكر بدقة تماما الحمامات الكثيرة في بيت المتوني. كانت درينة من الغرف تقوم في صف في الطرف الأقصى من الفناء، حتى أن المرء ما كان يستطيع الوصول إلى هذا المكان المنعش المحبوب في الأيام المطيرة إلا وهو يحمل مظلة. وكان يقوم في الطرف الأخر في معزل عن غيره ما يسمى بالحمام «الفارسي»، وهو في الحقيقة حمام بخار تركي، فرید فی طراز بنائه الفنی فی زنجبار کان کل حمام يتكون من غرفتين يقرب طول كل منها من أربعة أمتار وعرضها ثلاثة أمتار. وكان عمق الماء فيها يصل إلى مندر الشخص الراشد

كان جميع سكان البيت يحبون هذه الحمامات المريحة. حيث يضمى أغلهم عدة ساعات من اليوم هذا، يصلون، ينامون، يعملون، يقرأون وحتى يأكلوا ويشربوا، لا تتوقف الحركة هذا من الرابعة صباحا وحتى منتصف الليل. فقد كان المرء برى اشخاصا داخلين أو ضارجين نهارا وليلا ما أن يعبر المرء بابا واحدا من هذه العمامات التي يغير بطريقة واحدة داخلا، حتى يرى دكتين للاستراحة إلى

ماء وغرائيق وأون ويط ونعام تتجول بحرية، يحيطها الصغار والكبار بالعناية ويطعمونها. وكان يسعدنا نحن الصغار على السخار على الدوام أن نجمع البغض الكثير الموضوع هنا وهناك شاه صاحبة إلى كبير المناه الذي المتالف أن الطهاء، الذي اعتاد أن يكافئ جهدنا بمختلف أنواع الطهوء.

كنا نتلقى نحن الأطفال من سن الشامسة في هذه الساحة
دروسا في ركرب القبل لدى الظمان مرتين في اليوم، في
الصباح الباكر وفي المساء، بينما كان سكان مديقة
حيواناتنا الصغيرة يتابعون حياتهم دون كلفة. حالما
نكون قد نلفا ما يكفي من التدريب في هذا القن يحصل كل
منا على دابة خاصة به من أبينا، كان يسمح للصبيان أن
يختاروا بانفسهم حصانا من الحظيرة، بينما كلنا نحصل
نعتاروا بانفسهم حصانا من الحظيرة، بينما كلنا نحصل
أغنى شمنا في الفالب من الفيول العادية. وكانت هذه
أغنى شمنا في الفالب من الفيول العادية. وكانت هذه
الحيوانات الجمهلة طبعا مزودة بكامل عدتها.

كان ركوب الخيل في البيوت العائلية من هذا الطراز المتعة الرئيسية، إذ لم يكن هناك لا مسرح ولا حفلات موسيقية للترفيه. ولم يكن نادرا أن تجرى سباقات في الخلاء، كثيرا ما تنتهي للأسف بحادث. وقد كاد أحد هذه السباقات أن يكلفني حياتي. لم أر وأنا في غمرة حماستي الشديدة، وكي لا أدع أخى حمدان يسبقني، نخلة عظيمة محنية الجذع سدت على الطريق فجأة. لم أنتبه إلى العائق غير المتوقع إلا حين أصبح جدع الشجرة أمام جبيني. فزعة ألقيت بنفسى إلى الوراء ونجوت كما لو بأعجوبة من الخطر الذي تهددني. كانت السلالم الكثيرة التي ليس لها ما يضاهيها في شدة الانحدار من خصائص بيت المتوني، إذ تبدو درجاتها وكأنها قد بنيت من أجل العملاق غولياث. كان معظمها يصعد بصورة عمودية دون توقف أو انعطاف أو فسحات استراحة، حتى أن المرء ما كان يستطيع أن يرتقيها إلا بأن يسحب نفسه على السياج البدائي صاعدا. وكانت حركة الهبوط على هذه الدرجات دائبة مما يوجب إصلاح سياجها على الدوام. لا زلت أتذكر الذعر الذي انتاب جميع ساكني جناحنا حين وجدوا ذات صباح سياج سلمنا الحجرى الذي كان ارتقاؤه صعبا في كل الأحوال، قد انهدم كالا جانبيه في الليل في نفس

الوقت، ويدهشني حتى اليوم أن أحدا لم يصبه أذى على هذا السلم رغم ازدحام المرور عليه ليلا ونهارا.

ولأن الإحصاء في زنجبار شيء غير معروف، فما كان أحد لبعد أخم عدد النفوس الذين كانوا يسكنون في البيت. إذا أردت التخمين لا أعقد أنني أبالغ إذا قدرت عدد سكان بيت المتوني عامة بألف شخص، ولكي يقيم المرم هذا عبه ألا يفقل أنه من التقاليد في كل مكان في الشرق أن يعتبر يجري تشفيل أيد كثيرة جدا، حين بريد المرء أن يعتبر وجيها وغذيا، وليس عدد سكان قصر أبينا الأخر أيضا، الواقع في السلول أقل مذه.

يشخل أبس السيد سعيد، إمام مسقط وسلطان زنجبار، الجداح الواقع قريبا من البحر في بيت العتوني مع زوجته الرئيسة التي تربطها به قرابة بعيدة. إلا أنه كان يقيم هنا في الريف أربعة أيام في الأسبوع فقط أما ما يتبقى من الوقت فإنه يقضيه في بيت الساحل، قصره في الدينة. لقب الإمام هو لقب ديني من النادر جدا أن يمنح لحاكم ويعود الفضل فيه إلى جدي الأكبر أحد في الأصل. منذ للقب يورت لعانلتنا بأجمعها، فلكل واحد منا الحوق في أن يوقفه باسمه.

ولأنني كنت واحدة من أصغر أطفال والدي، فإنني لم أره
دون لحيته البيضاء المهيبة. كان طوله يزيد عن المتوسط،
ووجهه يتسم بما يشعر بالأنجذاب والارتباح بصورة
استثنائية، وكان بذلك ظاهرة تفرض الاحترام من كل
استثنائية، وكان بذلك ظاهرة تفرض الاحترام من كل
جميعا كرب الطائلة أو كأمير على السواء. لم يحرف ما هم
أعلى من العداللة، وإذا ما حدث تجاوز لم يكن ثمة فرق
بالنسبة إليه بين ابنه أو عبد بسوط. وكان قبل كل شيء هو
الخشوع بمينة أمام الله العلي. لم يكن يعرف الكبرياء
المتبحة مثل الكثير من الأمراء، وحين كان عبد عادي قد
الكتسب احترامه بإلمالاصه في خدمته فترة طويلة، يقهم
الكتبس احترامه بإلمالاصه في خدمته فترة طويلة، يقهم
لحمل زواج، فلم يكن أمرا أمادرا أن يوعز بلجم فرسه
لحمل نواج، فلم يكن أمرا أمادرا أن يوعز بلجم فرسه
لحمل يومين «الحجزز» بسبب حبي لحساء الحليب البارد الذي
يصعبغ عندنا الشيرخ الدرد.

كانت أمي شركسية الأصل، انتزعت في وقت مبكر من وطنها. كانت قد عاشت في سلام مع أبيها وأمها وأخويها،

وكان أبوها مزارعا. ثم إذ اندلعت الحرب، وامتلأت البلاد بأفواج اللصويص، لجأت العائلة بأكملها إلى مكان تحت بأفواج اللصويص، لجأت العائلة بأكملها إلى مكان تحت ما لم تكن نعرفه في زنجبار، لكن قطيعا مترحشا اقتحم هذا العلجأ أيضا، قتلوا الأب والأم واختطف ثلالة من الألبان الأطفال الثلاثة ومضوا بهم على غيولهم. اختفى الأول الذي يحمل الأخ الأكبر عن أنظارهم بعد وقت قصير، بينما بقي الاثنان اللذان حملاً أمي وأختها الصغرى ذات السنوات الثلاث التي لم تتوقف عن الصراح طالبة أمها، معا حتى المساء، ثم انفصلا ولم تسمع أمي عن أختها ما حتى المساء، ثم انفصلا ولم تسمع أمي عن أختها شعا.

وصلت أمى إلى حيازة أبي وهي لا تزال طفلة، يبدو أنها كانت في سن السابعة أو الثامنة، فقد فقدت في بيتنا أول أسنانها اللبنية، وسرعان ما أصبحت وحتى سن اليفاعة رفيقة في اللعب لاثنتين من أخواتي كانتا في مثل سنها ونشأت وعومات مثلهما. تعلمت القراءة معهما أيضا، وهي فن رفعها عاليا عن مثيلاتها اللائي كن يأتين غالبا بين سن السادسة عشرة والثامنة عشرة إن لم يتجاوزن هذه السن، فلا يشعرن بالطبع برغبة في الجلوس مع أطفال صغار تماما على حصيرة المدرسة القاسية. لم تكن أمى جميلة ولكنها كانت طويلة القامة وقوية البنية ذات عينين سوداوين وشعر أسود يصل إلى ركبتيها. وقد كانت رقيقة الطبع لا تحس بفرح عميق كفرحها حين تكون قادرة على مساعدة الأخرين. فإذا مرض أحد كانت الأولى التي تهتم به وتقوم برعايته عند الضرورة. لازلت أرى صورتها اليوم أمامي تحمل كتبها وتمضي من مريض إلى أخر لتقرأ لهم نصوصا دينية.

وكانت لها لدى أبى حظوة دائما، فلم يرفض لها أيا من طلباتها التي كانت غالبا من أجل الأخرين كان يتقدم طلباتها التي كانت غالبا من أجل الأخرين كان يتقدم لاستقبالها بانتظام حين تأتي إليه، وهو امقياز نادر كانت طيبة وورعة، شدية الثقافية ولكنها كانت مامرة في تكن متفوقة من الناحية الثقافية ولكنها كانت مامرة في الأعمال المبدئ ولمبدئ ولدت اثنين من الأطفال فقط فقد كان لها عماي ابنة أخرى توفيد وهي صغيرة جدا. كانت بالنسبة لي أما محية حنونا، ولكن هذا لم يمنعها من معاقبتي بشدة حين كان ذلك ضروريا. كان لها في بيت

الدتوبي أصدقاء كغيرون، وهو أمر نادر في بيت حريم عربي. كانت ثقتها بالله راسخة إلى أقصى حد، لا عربي. كانت ثقتها بالله راسخة إلى أقصى حد، لا إلت أتذكر عربقا شب ذات ليلة مقمرة في إحدى الحظائر وما حولها بينما كان أبى وجميع رجاله في المدينة، كان لي من للعمر خمس سنوات في أقصى الأحوال، ارتفع لفط في الدار بانها هي أيضا مهددة بالخميل المباشن فعا كان منها إلا أن حملتني فوق ذراع وحملت بالأخرى قرآنها مسرعة إلى العراء، أما الباقي فلم يكن له قيمة لديها في ساعة المطر هذه.

كان لأبي في حياتي زوجة واحدة قدر ما أتذكر، أما باقي الساء فئ سراري (الواحدة سرية)، وكان عددهن لدى موتب سبعا وسيعين، اشتراهن جميما واحدة بعد الأهرى، موكنت زوجته الشرعية عن في البيد، كانت تولي جمها وعدم وجود ما يعيزها في المظهر، سلطة كبيرة على أبي، حتى أنه كان يتبع تعليماتها طائعا، كبيرة على أبي، حتى أنه كان يتبع تعليماتها طائعا، وكانت متعبودة إزاء النساء الأهريات وأطفالهن، متعالية، وكان من حس حظنا أنه لم يكن لها أطفال، وإلا لكن طفيانها لا يطاق جميع أولاد أبي – وكان عددهم لدى مرته البحة الساري وكنا بذلك متساويذ

كان الجميع من علا شأنه أو صغر على السواء يخافون
بيبى عزة التي كان على الكل صغارا وكبارا مضاطبتها
بيبى عزة التي كان على الكل صغارا وكبارا مضاطبتها
السودة، ولكن دورن أن يحبها أخد. لا زلت أنذك حتى
اليوم كيف كانت تمر أمام الكل بتصلب ونادرا ما تحدثت
إلى أحد بلطفت كان أبي الشيخ الطيب على العكس منها
سواء تعلق الأمر بشخص ذي مكانة رفيعة أو متدنية لله
عرفت زوجة أبي كيف تتمتع بمكانتها الصالية بشكل
منتظائي، وما كان أحد يجرؤ الاقتراب منها إن لم تشجعه
بنفسها. لم أرها تسير دون حاشية، باستثناء ذهابها مع
بنفسها. لم أرها تسير دون حاشية، باستثناء ذهابها مع
كل من يلق المعام أقل اللبيت يقف احتراما، كما يقف المجند
لم مواجهة جنزال.

وهكذا كان الجميع يشعرون تماما بالضغط الذي تمارسه من فوق ولكن دون أن تفقد بيت المتوني جاذبيته بالنسبة لسكانه. لقد كانت الققاليد تقضي أن يذهب جميع أخوتي

الصغار والكبار على السواء إليها في الصباح ليحيوها. ركان كان الجميع لا يحبها حتى ندر أن ينهب أحد إليها تهل تقديم الإفطار الذي كانت تتناوله في جناحها، وهكذا نفصت علهها متعة الفرح بالطاعة التامة التي تطليها من الأخرين

عاش في بيت المتوبي أكبر أخواتي. كان يمكن ليعضبهن مثل شيخة ورزوينة أن تكون جدتي بيساطة. فقد كان للأخيرة ابن، على بن مسعود، لم أره إلا وقد وخط الشيب لحيته، أما هي فكانت أرمل وجدت في بيت أبويها مالاذا بعد وفاة زوجها.

لم يفضل الأبناء الذكور على البنات في أوساطنا العائلية، كما يفترض الكثيرون هذا. ولا أعرف حالة واحدة فضل فيها أب وأم أن يكون لهما ابن وليس ابنة، أو فضلا الإبن عليها لأنه ذكر وحسب. لا شيء من هذا كله. وإذا كان القانون قد فضل الغلام على أخواته في أشياء كثيرة وأقر له بالامتيازات كما هي المال في تقسيم الميراث، فإن الأطفال كانوا يتلقون نفس المعاملة ونفس المحبة. قد يفضل طفل على الأخرين هناك في الجنوب كما هو الحال منا، بنفس المقدار سواء كان صبيا أم بنتا، رغم أن ذلك لا يكون معلنا، وإنما في السر، فهو أمر طبيعي ويشري. وهكذا كان الأمر مع أبينا أيضا . ولكن لم يكن الأبناء الذكور أطفاله المحببين وإنما اثنتان من بناته وهما شريفة وخولة. مرة، وكنت في التاسعة من عمري، أصابني في الخاصرة سهم من قوس أخي المتهور حمدان، وهو في مثل سنى، ولم يصبني لحسن الحظ إصابة شديدة الخطورة. حين علم أبي بالقصة قال لي: «سالمة، إذهبي ونادي حمدان». ولم أكد أحضر مع أخى حتى انهال عليه بأقسى كلمات التأنيب التي ظل يتذكرها زمنا طويلا. في هذه النقطة لا يكاد المرء هذا يعرف شيئا. يتوقف الأمر في كل مكان على الأطفال أنفسهم، وإنه ليس من العدل بالتأكيد معاملة الأطفال القساة مثل الأطفال المهذبين وعدم وضع فوارق واضحة بينهم.

كان أجمل مكان في بيت المتوني هو البنديلة أمام البيت الرئيس، الواقعة على البحر مباشرة، شرفة عظيمة مستديرة، كان باستطاعة المرء أن يقيم فيها حفلة كبيرة بشكل مريح، لو كان مثل هذا معروفا أو معتادا لدينا.

كانت تشبه بأكملها مجلة دوارة ضمعه، فقد كان سقفها طبقاً للبناء مستديراً أيضاً. بني الهيكل بأكمله، الأرض والمرادينيات وكذاك السقف الذي له شكل الخهمة من القشب المدهون. كثيرا ما كان أبي الطيب يصني منا ساعات طويلة جبئة ونهابا عظكراً ورأسه منحن. كان يضلع قليلا بسبب رصاصة أصيب بها في الحرب، استقرت يضلع قليلا عسبب رصاصة أصيب بها في الحرب، استقرت " في غذات وكثيراً ما سهبت له ألما، وأثقلت شطوة الرجل

كانت تحيط البنديلة كراس كثيرة من الغيزران، بضع دزينات منها بالتأكيد، وكان ثمة منظار عظيم للاستخدام العام، ولا شيء آخر عدا ثالث. كان المنظر الذي تعلق عليه البنديلة المرتفعة بالغ الروعة. اعتاد أبي وعزة بنت سيف وأراده الكبار أن يتناولوا القهوة هنا عدة مرات في اليوم. وكان من أراد أن يكلم أبي دون أن يزعجه أحد يأتيه إلى هنا وليس إلى مكان آخر، حيث يكون في ساعات معينة.

وكان يردسو في مواجهة البنديلة مركب «الرحماني» الدين مطال العام. وهو مخصص لغرض واحد رحسب، إطلاق المدفع في شهر رمضان لايقاظ الناس ولتنبيه قوارات التجديف الكثيرة التي تحتاجها. كانت تحت الهنديلة ثمة معارية مرتفقة رفعت عليها أعلام للإشارات البحرية تنقل الأوامر، ما إذا كان بطلب قدوم عدد كبير أي معقور من القوارب والبحارة إلى الشاطئ

أما المطبع فكانت تعد فيه سواء في بيت المتربي أو بيت الساحل عدا الأطعمة العربية الأطعمة الفارسية والتركية أيضاً، فقد عاشت في البيتين أجناس مختلفة، وكان الجمال الساحر وعكسه تماما موجودين بين مؤلاء بوفرة. ولكن لم يسمح لمنا بلبس غير الزي العربي، والسواحيلي للزفوج، فبإذا ما جاءت امرأة شركسية بملابسها ذات التفورة العربيضة أو حيشية برزيها الأنتج ني القماش الملفوف عليها، ترجب عليها أن تطبع هذه التياب وتلبس الثياب العربية المخصصة لها خلال ثلاثة أيام.

وكما يتوجب على أي امرأة محترمة هنا أن تمثلك قبعة وقفازا كأشياء ضرورية، فإن الأمر مثله لدينا فيما يتعلق بالحلي. فالحلي هي جزء من مكملات الزي الضرورية تماما، حتى أن المرء يرى متسولات يذهبن لممارسة

عملهن بمثل هذه الحلي. كان لأبي في كلا بيتيه في زنجبار وفي قصوره في مسقط في مملكة عمان خزائن كنوز خاصة، مليئة بعملات اسبانية كبيرة من الذهب، وغينية وفرنسية وألمانية. ولكن عدا هذا كان حزء كبير منها حليا نسائية مختلفة، من البسيطة وحتى التيحان المرصعة بالماس، كل هذا اقتنى ليقدم هدايا. كلما زاد عدد أفراد العائلة سواء عن طريق شراء سرار أو ولادة أمراء وأميرات وهو ما يحدث كثيرا، افتتح باب الخزانة لتقديم الهدية للقادم الجديد حسب مرتبته ومكانته. فقد اعتاد أبى حين يولد ملقل، أن يزور الوليد والأم في اليوم السايم حاملًا معه حليا هدية للرضيع. وكذلك كانت السرية الجديدة تحصل عند وصولها مباشرة هدية من الطي الضرورية، بينما كان رئيس الغلمان بخصص لهن الخدم كان أبي غريبا فيما يتعلق بمحيطه رغم أنه كان شخصيا يحب البساطة الشديدة لنفسه. لم يسمح لنا جميعا أن نظهر أمامه في غير الزي الكامل، من الأبناء وحتى أصفر الغلمان. كنا نحن الفتيات نعقد شعرنا في ضفائر دقيقة كثيرة (يصل عددها إلى عشرين غالبا)، تربط نهاياتها بصورة مائلة من الجهتين، وتتدلى في الوسط حلية ذهبية ثقيلة مرصعة بالأحجار الكريمة غالبا، أو كانت تعلق بكل ضفيرة قطعة نقود ذهبية كثبت عليها آيات قرآنية، وهي أجمل من التسريحة الأخرى الموصوفة أعلاه. كانت هذه الحلى تنزع عنا عند الذهاب إلى النوم ويعاد ريطها في الصباح الثالي.

كنا نضح نحن الفتيات حتى الوقت الذي يكرن علينا فيه أن نتحجب خصلة شعر إضافية مثل التي تستعمل منا.
نات صباح ركضت دون أن أنتظر زينة الشعر هذه إلى أبى
دون أن ينتبه إلى أحد لأحصل منه على الطوى الفرنسية
دون أن يقتبه إلى أحد لأحصل منه على الطوى الفرنسية
التي كان يقدمها لنا نحن الصخار كل صباح، ولكن بدلا
من أن أحصل على الحلوى المشتهاة أخدجت من المؤرقة
وأعادني أحد الخدم إلى المكان الذي جنت منه. منذ ذلك

الرقف تجنب الظهور امامه دون (نزاء افزيج الكامل. كانت أكثر صديقات أمي حميمية أختى زيانة وزرجة أبي معينة. كانت زيانة وهي ابنة امرأة حبشية، في مثل عمر أمي، وكانتا تحيان بعضمهما حيا لا يوصف. وكانت زوجة أبي مدينة شركسية هي الأخرى، من هنا نشأت صدائقها

لأمى فقد كانتا وكذلك أيضا سارة، روجة أخرى لأبي تنحدران من نفس المنطقة. كان ولدا سارة هما أخي ماحد وأختى خدوج، وكان الأول يصغر أخته بسبع سنوان. وكانت أمي قد عقدت اتفاقا مع صديقتها سارة أن تتولى إذا ماتت سارة أولا تربية طفليها ماجد وخدوج، والعكس أيضا. ولكن حين ماتت سارة كانت خدوج وكذلك ماجد قد كبرا ولم يكونا بحاجة إلى مساعدة أمى أبدا طيلة إقامتهما في البيت الأبوي. كأن المتعارف عليه لدينا، أي في عائلتي، أن يتابع الصبيان بعد سن اليفاعة أيضا، حتى سن الثامنة عشرة أو العشرين العيش مع أمهاتهم في الببت الأبوى وكان عليهم أن يخضعوا تماما لنظام البيت. فإذا بلغ أمير هذه السن فإن أبي سيعلن كمال أهليته إن عاجلا أو آجلا حسب حسن سلوكه أو رداءته. عند ذاك يحق له أن يعتبر نفسه من الراشدين، وهو تكريم ينتظره المرء هناك أيضًا بقارع الصبر. يحصل كل أمير في هذه المناسبة على بيت خاص به وخدم وخيول وكل ما يحتاج إليه، إلى جانب منحة كافية تدفع له شهريا

بلغ أخبى ساجد هذا التكريم، وقد حصل عليه بسبب شخصيته الكاملة أكثر مما بسبب السن، كان ماجد هو التواضع بعينه، كسب قلوب جميع من كان يتعامل معهم في كل مكان بشخصيته المجهوبة الوبدودة. لم يكن يمضي أسبوح دون أن يأتي فيه إلينا من المدينة راكها، (فقد كان يسكن مثل أمه سابقا في بيت الساحل) ورغم أنه كان يكبرني بما يقرب من النتي عشرة سنة كان يستطيع اللعب معي كما لو كنا في نفس العمر.

وقد جاء إلينا ذات يوم منفعلا بفرح ليبلغ أمي حالا أن أبي أعلن بلوغه سن الرشد، وجعله يقف على قدميه وحصل على ببيت خاص به. ثم رجيانا بإلماح، أمي وأنا، أن نتقل لنسكن في بيته الخاص ونبقى نديش معه مناك إلى الأبد. وقد نقلت خدوج إلينا نفس الطلب. لكن أمي نبهت أخي المتعجل إلى أنها لا تستطيع أن تلبي طلبه دون موافقة أمي، وأنها ستتحدث معه في الموضوع وتبلغه بالنتيجة. ويقدر تخلق الأمر بها فإنها تحيال أن تسكن معهما طالما ويقدر قطل الأمر بها فإنها تحيال تسكن معهما طالما ويفرو وهدوج في ذلك. عرض ماجد أن يتحدث بنفسه مع أمي فيوفر على أمي المسافة ثم جاءنا في صباح أخد بالكبر أن أبي الذي كان في ذلك الوقت في بيت الساحل قد

وافق على طلبه. ويذلك تقرر انتقالنا. بعد تشاور طويل اتفقت أمي مع ماجد أن تنتقل إلى مسكنهم بعد أيام، حين يكون هو وخدوج قد استقرا في بيتهما الجديد.

بيت الواتورو

شق على أمي الانتقال إلى البيت الجديد، فقد كانت متطقة بببت المقرني جسدا وروحا، إذ عاشت هذا منذ طفولتها، وفقه طليها أن تفارق أختى زيانة وزوجة أبي مدينة، وهذا فهي لم تكن تحب التجديد. ولكن رجح الشعور بأنها قد تكن مفيدة لأولاد صديقتها المتوفاة، كما روت لي فهما بعد، على كل تردد شخصي.

ما كاد قرار أمي بالانتقال إلى المدينة يشيم حتى أصبح الكل يناديها أينما ظهرت~ جلفيدان - هذا هو اسم أمى الفالية - ألم تعودي تمبين العيش معنا فتريدين تركنا إلى الأبد؟ وقد كان جوابها «آه أيها الأصدقاء، إنها ليست إرادتي أن أترككم وإنما هو قدري أن يكون على أن أذهب». أشعر أن البعض سينظر إلى في أفكاره مشفقا لدي قراءة كلمة «قدر»، أو على الأقل لن يستطيعوا إلا أن يهزوا أكتافهم. ربما أغلق هؤلاء حتى الآن عيونهم وآذانهم أمام إرادة الله ورفضوا إدراكه بعناد، بينما هم يعطون للصدفة على المكس أهمية أكبر. لا ينبغي للمرء أن يغفل أن الكاتبة كانت مسلمة وأنها نشأت كمسلمة. وأنا أتحدث عن الحياة العربية، عن البيت العربي، هذا يعني أن ثمة أمرين يظلان مجهولين في الهيت العربي الأصيل، وهما كلمتنا «الصدقة» و«المادية». لا يعرف المسلم ربه كشالق وحفيظ وحسب، وإنما يشعر بحضور الله دائما، وهو مقتنع أن ما يحدث ليست إرادته وإنما هي إرادة الله في ما صغر أو كبر من الأمور.

مرت أيام ونحن نقوم بالاستعدادات، ثم انتظرنا عودة ماجد الذي أواد أن يعد ارحلتنا بنفسه. كان لدي في بيت المتوني لالانة أخوة، أختان وأخ كرفاق في اللعب كانوا في مثل سني تقريبا. تألمت لاضطراري لتركهم. أذكر بالاسم رالوب الصغير الذي كان قريبا منهي جدا، وعلى المكس فقد فرحا لا يوصف لأنني استطعت بهذه المناسبة أن أورع معلمتر العديدة غليقة القلب إلى الأبد.

كانت غرفتنا الكبيرة بمناسبة الفراق المزمع تشبه خلية نحل لكثرة الأصدقاء والمعارف. أتانا الجميع بهدية وداع،

كل حسب إمكانياته وبرجة مجبته لنا. كان يحرص لدينا على هذا التقليد. وحين لا يكن لدى العربي إلا أقل القليل، فذا له لن يتريد في تقليمه لأصداته لدى الوباع كهدية. لا لذات أنذكر صاداة وقعت حين كنت صغيرة جدا. كنا قد انظفنا من بيت المتونى في رحلة قصيرة إلى بساتيننا النظفنا من بيت المتونى في رحلة قصيرة إلى بساتيننا البيت. هنا سحبنى شيء من الفلف، ورأيت زنجية عجوزا لبيت. هنا سحبنى شيء من الفلف، ورأيت زنجية عجوزا عدو لي أما والمنافذ (سيدتي)، إنها أول تمرة خاضية أمام بيتي. قتحت الأوراق بمجالة، ووجدت في داخل الغلاف عرض ذرة وحيدا مقطوفا للتر، لم أكن أعرف المرأة الزنجية، لكن تبين فيما بعد أنها كانت عاصرة قديمة لأمن الطبية،

أغيرا جاء ماجد وأبلغ أصي أن لدى قبطان مركب الرحماني أمرا بأن يرسل مساء الغد لنا نحن الاثنتين مركبا شراعيا بصارية واحدة ومركبا آخر لأمتعتنا وللناس الذين سيرافقوننا إلى المدينة.

كان أبي في ذلك الوقت في بيت المتوني. وهكذا ذهبت أمي إليه بصحبتي حين حان يوم السفر لتودعه. رأيناه في البنديلة يمضى جيئة وذهابا، وإذ رأنا اتجه إلى أمى مباشرة. ثم استغرقا بعد قليل في حديث متحمس حول رحلتنا. وقد أمر واحدا من الغلمان كان يقف على بعد معين أن يأتيني بحلوى وبشراب، ليضع في الظاهر حدا لأسئلتي الأبدية التي كنت أوجهها له. فقد كنت كما يستطيع المرء أن يتصور متلهفة إلى أبعد عد لرؤية مسكننا الحديد وكل ما يتعلق بالحياة في المدينة بصورة عامة، فإننى لم أكن في المدينة حتى ذلك الحين، قدر ما أتذكر، سوى مرة واحدة وحسب ولفترة قصيرة فقط من هنا فلم أعرف جميم أخوتي، ولا جميع زوجات أبي الكثيرات. بعد ذلك ذهبنا إلى جناح رُوجة أبى المبجلة لنورعها أيضا. وقد وقفت لتوريعنا، وهو إكرام أيضا على طريقتها، فقد اعتادت أن تستقبل وتودع وهي جالسة. وقد سمح لأمى ولى أن نقبل يدها الرقيقة قبل أن ندير لها ظهرنا معد ذلك إلى الأبد.

وقد مضينا الآن صعودا ونزولا لنودع جميع الأصدقاء ولكننا لم نجد سوى أقل من النصف في غرفهم، فقررت

أمي أن تورع الجميع مرة واحدة في ساعة المسلاة حيث اعتاد الجميع أن يحضر في السابعة مساء ترقف قارينا الشراعي تحت المبنديلة، وهو قارب كبير يستخدم في مناسبات خاصة فقط وكان مزودا بأرية عشر بحال كمجدفين، وقد زينته من الأمام والخلف راية كبيرة قانية العمرة، رايتنا الخالية من أية علامة أخرى، وفي القسم للخلقي من المركب كانت قد نصبت مطلة كبيرة، يمكن لمشرة إلى إنشي عشر شخصا أن يجلسوا على الوسائد

جاء جوهر العجوز، وهو غلام مخلص لأبي، وأبلغنا أن كل شيء جاهز للرحلة، وكان عليه هو وغلام آخر بناء على أمر من أبي الذي كان يراقب انطلاقنا من البنديلة أن يرافقانا في رحلتنا. وقد وجه جوهر المقود كالمعتاد رافقنا أصدقاؤنا بعيون دامعة حتى باب البيت، ولازالت كلمة «مع السلامة، مع السلامة» ترن في أذني حتى اليوم. شاطئنا ضحل إلى حد ما، ولم يكن ثمة جسر للمرسى في أي مكان. وكانت ثمة طرق ثلاث للوصول إلى القوارب. أن يجلس المرء على كرسي ذي متكاً يحمله بحارة أقوياء، أو يركب المرء على ظهرهم، أو يعبر المرء فوق لوح خشبي يصل المركب بالرمل الجاف على الشاطئ. استخدمت أمى الطريقة الأخيرة في الوصول إلى السفينة، يسندها غلمان مضوا فوق الرمل المبتل من الجانبين. أما أنا فقد حملني غلام آخر على ذراعه إلى القارب وأجلسني أمام المقود إلى جانب أمى وجوهر العجوز وفي المركب نفسه كانت ثمة فوانيس مشتعلة نشرت مع النجوم اللامعة ضوءا خافتا سأحرا حقا. وفضلا عن هذا فما كاد المركب يتحرك حتى بدأ المجدفون الأربعة عشر بغناء عربي هزين حسب تقالبدنا

أبحرنا على طول الساحل كما هو معتاد بينما نعت بعد وقت قصير نوما عميقا، نصفي في حضن أمي والنصف الأخر على الوسادة، فجأة جرى إيقاظي في غير رفق عبر الأصوات الكثيرة المختلطة التي نادت باسمي مذعورة وبعينين يثقلهما النعاس تبينت تدريجيا أننا قد وصلنا وأنني كنت قد نعت طول الرحلة. رسونا مباشرة تصد نوافذ ببت الساحل التي كان جميعها هضاء تظل منها رؤوس لا عد لهما، كل هزلاء المضاهدين كانوا أخوتي

وزوجات أبى الذين لم أكن قد تعرفت على أغلبهم بعد وكان الكثير من أخوتي يصغرني سنا، ولم يكونوا أقل لهفة للتعرف على من لهفتي التعرف عليهم. وقد روت لي أمي أنهم هم الذين بدأوا يهتفون باسمى من بعيد حين لاح لهم مركبنا. تم الرسو مثل الإبحار واستقبلني أخوتي الصغار بصخب. كان علينا وفق رغبتهم أن نذهب معهم مباشرة، وهو ما رفضته أمى بالطبع، وإلا لكان على خدوج التي كانت تقف أمام نافذة بيتها أن تنتظر أطول من ذلك. وقد حزنت جدا لأننى لم أستطع الذهاب إلى أخوتي الصغار مباشرة، وهو ما كنت قد فرحت من أجله طيلة أيام، ولكني كنت أعرف أمى جيدا لأدرك أن ما أرادته أو قالته مرة لا يمكن تغييره، رغم حبها المضحى الذي لا مثيل له لي فقد كانت قوية وحازمة في كل شيء. إلا أنها واستنى بأنها ستدعني أقضى هناك يوما كاملا ما أن يأتي أبي إلى بيت الساحل. وهكذا مررنا أمام بيت الساحل متجهين إلى بيت الواتوري، بيت ماجد. وهو يقع قرب بيت الساحل مهاشرة ويطل مثله تماما على البحر حين دخلنا وجدنا أختى خدوج تنتظرنا عند السلم. رحبت بنا في بيت الواتورو بحرارة وقادتنا أولا إلى غرفتها، حيث دخل خادمها الخاص إيمان بعد قليل بمرطبات من مختلف الأنواع. كان ماجد في غرفة الاستقبال في الطابق الأرضى، ولم يكن ليسمح له أن يصعد إلينا إلا بطلب من خدوج ورخصة من أمي. أه، كم كان ماجد الطيب النبيل فرحا لاستقبالنا في

كانت الغرفة المحمصة لنا واسعة تطل مباشرة على مسجد مجاور. وهي مؤثنة مثل أغلب الغرف العربية، قلم مسجد مجاور. وهي مؤثنة مثل أغلب الغرف العربية، قلم فالمرد يرتدي هناك نفس الملابس في الليل والنهار، ولدى العرب الموسوين المتشددين في النظافة غلن غرفة هاصة مؤثنة على الأخفياء والوجهاء مؤثنة على النحو التالي، يغطي الأرض سجاد غارسي أو بسط ناعمة دقيقة الصنع، الجدران السميكة المطلبة باللون الأبيض مقسمة إلى عدة أنسام من خلال أقواس نات عمق مناسب تمتد من الأرض إلى السقف. وقلساء نات عمق مناسب تمتد من الأرض إلى السقف. وقشم تشكل الأفواس ألواح من الخشر مشكل

البلور والغزف. ولا يبخل العربي بثمن من أجل تزيين هذه الأقواس، قدح مصقول بدقة، صحن يحمل رسما جميلا أو إبريق أنيق مهما كلف ذلك. فهذه الأشياء تشتري إذا كانت حميلة. يسعى المرء إلى تغطية الجدران العارية الضيقة بين الأقواس، حيث تعلق عليها مرايا كبيرة تمتد من الديوان الذي يرتفع قليلا عن الأرض حتى السقف، تطلب من أوروبا حسب ارتفاعها وعرضها. أما الصور فهي مستنكرة بشكل عام لدى المسلمين باعتبارها تقليدا للخلق الإلهي، ولكن جرى في الفترة الأخيرة التساهل فيها. وعلى العكس فإن الساعات محبوبة جدا ويجد المرء في البيت الواحد مجموعة كبيرة منها، حيث يعلق بعضها فُوق المرايا ويعلق البعض الآخر أزواجا على جهتيها. وتزين الجدران في غرف الرجال رموز من أنواع مختلفة من الأسلمة الثمينة من البلاد العربية ومن بلاد فارس وتركيا. وهي زينة اعتاد كل عربي أن يزين بها بيته حسب مکانته و ثرائه.

في إحدى زوايا الغرفة وضع السرير الكبير المصنوع مما يسمى غشب الورد، تزرينه نقص رائمة عفرت عليه بمهارة، وهم فن يدوي سن شرق الهند. تغطي السرير بأكما ستارة من التول أو الململ الأبيض، للأسرة العربية سيقان مرتفعة جدا، ومن أجل أن يرتقيها المرء بمعورة مريحة، يرتقي المرء أولا كرسيا، أو يستخدم كمتية بد واحدة من الفادمات. وكثيرا ما يستخدم لمنتب تمت السرير كمكان للنوع من قبل المرضات شلا في حالة الأطفال الرضع أو من قبل المرضات شلا في حالة الأطفال الرضع أو من قبل المرضات في حالة الأطفال الرضع أو من قبل المرضات في حالة الرض

لا يجد المرء المناضد إلا ما ندر ولدى الأششاص دوي المكانة الرفيعة وحسب. وعلى العكس توجد الكراسي من مختلف الأنواع والألوان. كما لا توجد خزانات ودواليب، وبدلا من ذلك كان لنا نرع من الصناديق لها الثنان أي وبلا من الأدراج وفي داخلها أيضا مغياً سري للتقود والحلي. كانت هذه الصناديق التي كان ثمة العديد منها في كل غرفة كبيرة جدا، مصنوعة من غشب الورد ومزينة بصبورة جمعياً جدا بالاف المسامير نات رؤوس من النصاس الأصفر.

كانت الشبابيك تبقى على مر السنين مفتوحة، وقد تغلق

الأولى منها فترة قصيرة في أقصى الأحوال عندما يكون الطقس ممطرا، وهكذا تبدق عبارة «ثمة تيار هواء» عبارة غير معروفة.

لم يعجبني البيت الجديد في البداية آبدا. افتقدت أهوتي الصفار كليرا وبدا لي بيت الواتورو بالمقارنة مع بيت الماشتوني البهائل مع بيت عليه المستوفية المقارفة الميكونية المستوفية المستوفية المستوفية المستوفية المستوفية المستوفية المستوفية المستوفية المستوفية على المستوفية المناوعة المستوفية المتوارفية المستوفية المتوارفية المستوفية المتوارفية المستوفية المتوارفية المستوفية المناوعة المناوعة المناوعة المستوفية المناوعة المناوعة المستوفية المناوعة المستوفية المناوعة المناوعة المستوفية المستوفية المستوفية المناوعة المستوفية المناوعة المستوفية المناوعة المستوفية المناوعة المستوفية المناوعة المستوفية المناوعة المستوفية المستوفية المناوعة المستوفية المستوفية المناوعة المستوفية المستوفة المستوفية المستوفية المستوفية المستوفية المستوفية المستوفية ال

وعلى العكس فقد مارست أمي في الحال مهنتها وكانت طول البوم منشغلة مع خدوج بالتنظيم ووضع الأقاد، حتى أنني لم أستطع أن ألجأ إليها. كان أخي دو القلب الطيب ماجد أكثر من اهتم بهي، أهذني من يدي في اليوم التألي مباشرة وأراني بهته بكامله من أسفله حتى أعلاه. ولكن لم يعجبني شيء كنت عديمة الاكتراث بكل شيء وبكن لم يعجبني شيء كنت عديمة الاكتراث بكل شيء ورجوت أمي أن تحود بي قريبا إلى إلهوتي الأحباء في بيت المتوني، لم يكن ذلك مكنا بالطبع، وليس لأنها كانت نافعة للانتين مقا.

اكتشفت في ماجد لعسن الحظ شغصا محبا للحيوانات، وأنه يدلك في بيته مجموعة من مختلف الأحياء بينها أعداد كبيرة من الأرائب البييضاء وهو ما كان يزمع عدوج وأمي فقد خربت البيت الجديد تماما. ثم كان لديه عدر كبير من ديكة المصارعة من كل بلدان المالم، لم أر مجموعة غنية كهذه ثانية حتى في مديقة حيوان

أصبحت بعد وقت قصير مرافقة دائمة لماجد عند زيارته لمدونات العبيبة، وقد تركني أشارك في جميع ما يحب بطيبة لا حدود لها. ولم يدم الوقت طويلا حتى أصبحت بفضل طيبته مالكة لكتيبة كاملة من ديكة المصارعة خففت من وحدتني في بيت الواتورو تخفيةا كيورا. صرنا منذ ذلك الوقت نقف كل يوم تقويبنا أمام أيطالنا الذين كان على بعض الخدم أن يأتوا ويعودوا بهم. صراع الدين

شيء مسل، يستأثر بانتباه المشاهد دائما ويقدم ترفيها حقيقيا وغالبا صورة شديدة المرح.

علمني فيما بعد المبارزة بالسيف والفنجر والرمح، وحين سافرنا معا إلى الريف علمني استخدام البندقية وألمسس. باختصار أصبحت من خلاله نصف أمازونية وهو ما أرعب أمي الغالقة التي لم تكن تحب المبارزة والرمي، نتيجة ذلك فقدت كل رغبة في الأعمال اليدوية كان استغدام كل الأسلمة الممكنة أحب إلي من الجلوس هادئة بضع ساعات أمام مخدة حياكة الدانتيل. إلا أن كل هذه الانشغالات الجديدة إضافة إلى الحرية التامة أعادت معلمة جديدة بعد وهكذا تلاشي النفور من بيت الواتورو المحدث الذي شعرت به في البداية. ولم تهمل الفروسية أيضا فقد كا على الغلام مسرور بناء على أمر من ماجد أن يتولى متابعة تدريبي.

لم تستطع أمي أن تهتم كثيرا بكل صغيرة تتطق بي، فقد أشغلتها خدوج جدا، وهكذا استعنت مع الزمن أتكثر فأكثر بحبشية ذات خبرة إسمها نورين، تعلمت منها أيضا شيئا من اللغة الحبشية لقد نسبت كل ذلك الأن بالطبر.

بقينا على اتصال دائم مع بيت المتونى، وحين كانت أمى تذهب معى إلى هناك فيما بعد كان أصدقاؤنا يستقبلوننا بحرارة ويضيفوننا. وعدا هذا فقد اقتصرت اتصالاتنا على الرسائل الشفهية عبر عبيدنا من الجهتين. لا يحب أحد في الشرق المراسلة حتى لو كان قد تعلم الكتابة، حيث يملك كل وجيه وثرى هناك بعض العبيد الذين يستطيعون أن يمضنوا بسرعة في الحال ويستكدمون لهذا الغرض وحسب. يكون على كل واحد من هؤلاء السعاة أن يقطع بضعة أميال في اليوم. ولكنهم يعاملون أيضا معاملة حسنة بصورة خاصة وتوفر لهم احتياجاتهم. فكثيرا ما تتوقف على كتمانهم وإخلاصهم راحة أسيادهم، فهم يؤتمنون على أكثر الأخبار سرية. ولم يكن ليندر أن تخرب علاقات صداقة إلى الأبد من خلال فعل انتقامي لأحد هؤلاء الرسل. ومع ذلك لم يكن كل هذا العنت ليدفع إلا القليلين لتعلم الكتابة ليصبحوا مستقلين لبست لكلمة «يرسل» في أي مكان ذلك المعنى الكبير كما هو عندنا. كانت أختى خدوج تحب الحياة الاجتماعية وهكذا كثيرا

ما أصبح بيت الواتورو شبيها بقمرية حمام تماما. لم يكر يمضي يوم واحد في الأسبوع لم يكن البيت فيه ملينا بالضيوف من السادسة صباحا وحتى منتصف الليل وكان الضيوف الذين يأتون لقضاء اليوم عندنا ويصلون في السادسة صباحا يستقبلون من الخدم، ويذهب بهم إلى لم السادسة صباحا يستقبلون من الخدم، ويذهب بهم إلى إلا في المنادنة أن التاسعة. وقد اعتادت النساء القادمات أن يستأنفن في تلك الغرفة ذومهن الذي قطعنه بسبب النهوض العبك.

بينما أصبحت علاقتي بأخي الطيب ماجد وثيقة بعد وقت قصير، لم أنجح في ذلك مع خدوج، ولما كانت مشلطة ومتشددة، فلم أستطع أن أحجها من كل قلهي، كان ومتشددة، فلم أستطع أن أحجها من كل قلهي، كان رأبي وحدي، فكل من عرف الأعربي معرفة جيدة عرف بوضوع أيضا من منهما أكثر استحقاقا للمحبة، كانت شديدة البرودة إزاء الغرباء وكثيرا ما كانت حتى منفرة، نقول أكبرا من كل جديد وغريب، وكانت دائما، رغم حسن نفورا كبيرا من كل جديد وغريب، وكانت دائما، رغم حسن أرورية بنيتها في زيارتها، رغم أن هذه الزيارة لم تكن أرورية بنيتها في زيارتها، رغم أن هذه الزيارة لم تكن تستقرق سوى نصف إلى ثلالة أرباع الساعة في أحسن الأحوال.

وفيداً عدا هذا هذا دانت قياسا إلى أوضاعنا متبصرة وعملية، لم تكن تجلس مكتوفة اليدين، وحين لم يكن لها ما تقصله كانت تضيط وتحيله بشابرة فيهاب الأطفال الصفار لعبيدها المتزرجين، كما تعمل في القصصا، الأنيقة لأخوتها، كان الأحب بين مؤلاء ثلاثة صبيان هم سليم، عبد الله وثاني، وهم أبناء عربي يعمل رئيسا للبنائين في هدمتنا. كانوا يصخرونني بهضع سنوات ويكتهم أصبحوا بعد وقت قصير رفاقي في اللعب لعدم وجود أطفال في مثل سني، حتى تعرفت في بيت الساحل على ألفوتي الأهرين.

يوم ي اليت الساحل

حل اليوم الذي انتظرته بشوق لا يوصف، اليوم الذي سأذهب فيه مع أمي وأختي خدرج إلى بيت الساحل ونبقى هناك من الصباح حتى المساء. كان يوم جمعة، يوم الأحد

للمسلمين، هين غادرنا البيت في الخامسة والنصف صباحا متلفعات بعباءاتنا الحرير السوداء الفضفاضة الموشاة بحاشية ذهبية عريضة (المسماة شيلة) فقد كان هدفنا يبعد حوالي مائة خطوة منا وحسب.

لم يستقبلنا ناظر القصر المخلص ولكن الذي لا يطاق، ذو الشعر الأبيض بمودة على أي حال. أوضح لنا بتجهم يزيد عن المعتاد أنه ينتظر منذ أكثر من ساعة وإقفا على ساقيه الضعيفتين، ليستقبل النساء الزائرات وحسب. سعيد النويي هو اسم البواب المتذمن كان كما يشير إليه اسمه عبدا نوبيا لأبي، كانت لحيته البيضاء - لا أستطيع أن أعير يغير ذلك، فلدى العرب تقليد وعرف أن يحلق الرجال شعر رؤوسهم - قد ابيضت في خدمتنا. كان أبي يقدره جدا، بالذات منذ أن ضرب السيف المرفوع من يده حينما كان قد استله في حالة غضب كان فيها محقا، وهكذا وفر على سيره تأنيب الضمير الذي كان سيرافقه مدى الحياة. ولكننا نحن الصغار لم نعرف خدمات سعيد وكثيرا ما قادنا نزقنا أن نعابث الخادم المغلص المتذمر بأكثر الألاعيب شيطنة. كنا قد وضعنا مفاتيحه الكثيرة نصب أعيشنا، ولم يكن في بيت الساحل مكان كما أعتقد لم نخفها فيه مرة. وكان أخى جمشيد يملك مهارة خاصة في إخفائها بأكملها دون أن نستطيع حتى نحن مساعديه تخمين مكانها.

حين وصلنا إلى الطابق الأعلى وجدنا البيت في حركة دائية، كان أولئك الأشد ورعا وحدهم لا يزالون بودين مسلاة الصبح بعيدين عن أنظار العالم الضارجي، ولم يكن أحد ليجرز أن يكدر مثل هزلاء المتعبدين حتى لو شب حريق في البيت، ينتمي والدنا الطيب إلى هؤلاء، لذلك كان علينا أن ننتظره. وقد روعي وجوده في تحديد زيارتنا في منا اليوم، فجاء كثيرون أخرون لنفس السبب وهو ما أزعم سعيد العجون

لم تكن السيدات القادمات جميعهن من المعارف أو الأمدقاء، على المعارف أو الأمدقاء، على المعارف أو الأمدقاء، على المعارف على يبتنا تناجاً. أثن أغلبهن من عمان، وطنئنا الأصلي، من أجل لحسب والتي كن يحصل المساعدة المادية من أبي وحسب، والتي كن يحصل عليها دائما تقريباً. كان وطنئا عثل أبناء عشيرتنا هناك فقيرا، وقد بتأ رهاؤنا الشخصي منذ أن

استولى والدنا على زنجبار.

رغم أن القانون يمنع المرأة من أن تحادث على نحو ما رجم أن القانون يمنع المرأة من أن تحادث على نحو ما أمام الصاكم والقاضي، ولما كانات الكتابة غير معروفة كليا بالنسية للأرف المؤلفة، لم يبدق أمام هاته كليا بالنسية للأرف المؤلفة، لم يبدق أمام هاته الرحلة من آسيا إلى أفريقيا، تقدم لمن الهدايا هنا حسب مئات الأشياء التي يسأل المرء الفقير عنها هنا في اورروبا. يحصل كل على حاجته وما يستطوع المرء أن يعطيه. يقترض المرء هناك بوجه عام أن الإنسان المستقيم لا يتقى مساعدة غريبة من أجل التسلية، ومو في ذلك هنا على حق تصاء في علية.

استقيلتني أخواتي اللاتي أعرفهن واللاتي لا أعرفهن بحرارة شديدة، وخاصة أختى الحبيبة التي لا أنساها خولة. بينما كانت محبتي الطفولية مركزة حتى الآن على أمى الغالية تماما، بدأت الآن إلى جانب ذلك أحب شعاع الضوء هذا في بيتنا من كل قلبي، أهتى خولة التي أصبحت بعد وقت قصير مثلا لي، وكانت تتمتع أيضا بإعجاب كثيرين آخرين مثلما كانت طفلة أبي المحببة. إذا ما حكم المرء حكما عادلا دون حسد فإن عليه أن يقر أنها زات طلعة نادرة الجمال. وأين يوجد إنسان لا يحركه الجمال أبدا؟ لم يكن في بيتنا على أي حال مثل هذا الاستثناء. لم يكن في العائلة كلها من يشبه خولة، فصار جمالها مضرب الأمثال. رغم أن العيون الجميلة كما هو معروف ليست نادرة في الشرق، فلم يطلق عليها إلا نجمة الصبح. وقد حدث لأحد رؤساء القبائل العرب خلال مهرجان للمبارزة المحبية لدينا، أقيم كما هو معتاد أمام بيتنا، مأخوذا بسلطة غير مرئية تسمر بصره إلى إحدى النوافذ فلم يشعر بالدم المتدفق من قدمه ولا الألم الذي سبيه له ذلك، حتى نبهه إليه أحد أخوتي. كانت خولة تقف أمام تلك النافذة. لقد غرز العماني الذي وقع نظره صدفة على النافذة المذكورة وسحره جمال خولة تماما، رأس حربته في قدمه دون أن ينتبه وجرحها. وكان على خولة البريئة أن تتحمل معابثة أخى طيلة سنوات بسبب هذا الحادث.

كان بيت الساحل أصغر كثيرا من بيت العتوني، ويقع مثله على البحر مباشرة، وكان فيه ما يشعر بالانتشار والمودة ويترك هذا الأثر على سكانه، تطال جميع غرف الدار على المشهد الرائع للبحر بسفنه، صورة انطبعت عميقاً في روحي، تنفتح جميع الأبواب في الطابق العلوي، حيث توجد هنا غرف السكن، على قاعة طويلة وعريضة لم أر شهدًا فريدا مثلها ثانية أبدا. يحمل سقفها على أعدة تصل إلى الأرض، ويعر بينها حاجز صفت على طوله كراس كثيرة، فيما كانت المصابيح الملونة الكثيرة التي تتدلى من السقف تمنح المكان ضوءا سحريا خافقا لدى حلول الظلام.

وإذا ما نظر المرء من فوق الحاجز فإنه يرى فناء ملونا ملينا بالحياة والضرفاء، لن يرى مثله ثانية بسهولة. وقد ذكرتنسي السوق المحتشدة في أوبريت «الطالب المستعطي» بالحياة الملونة هناك فيما بعد، وإن كانت بشكل مصغى

يصل بين غرف السكن في الطابق الأعلى والفناء سلمان كيبران مكشوفان تماما، تستمر الحركة عليهما صعودا وهبوطا ليلا ونهارا دون انقطاع وكثيرا ما يشتد الازدحام في نهايتيهما حتى يضطر الدرء للانتظار طيلة دقائق قبل أن يستطيع شق طريقة إلى السلم

في رَاوية من الفناء تدّبع المواشي بأعداد كبيرة وفي نفس الوقت تسلخ وتنفلف، كل هذا سدا لحاجة بيتنا وحده، إذ يتوجب على كل بيت هنا أن يوفر اللحوم لنفسه.

في جانب بعيد يجلس زنوج لداق رؤوسهم. وإلى جانبهم يتمطى عدة رجال من السقائين يريحون أعضاءهم الكسولة ولا يصغون لجميع النداءات لطلب الماء متى يأتي أحد الغلمان المهابين ليذكرهم بعلظة بولجبهم الذي لم يؤدو. كثيرا ما كان هؤلاء الرجال يجرون بمجرد رؤية رئيسهم الصارم بجرارهم مسرعين فيثيرون ضحك الآخرين

قريبا منهم تجلس الدربيات في الشمس مع الأطفال، حيث يروين لهم حكايات وقصصا تاريخية. في أحد أروقة الطابق الأرضي يقوم العطابح أيضا في العرام، تتصاعد روائحه مع الدخان الذي تذروه الربح. قريبا منه القوضي التي لا يمكن وصفها، حيث يسود خصام دائم وصراع بين

العدد التكوير من الطباخين، لا يبخل رئيس الطباخين ورئيسة الطباخات بتوزيع الصفعات التي تصيب هدفها، إن لم يسرع مساعدوه أو مساعداتها كما يرغبان.

تطبع ها يكرم معساسي ويحسان المهم المعيونات بأكملها. كثيرا ما كان المرء يرى أسماكا من الضخامة بحيث يكون على اثنين من الزنوج حملها، تختفي في المطبخ، أما لاأسماك الصغيرة فتسلم في سلال وحسب والطوير في لاأسماك الصغيرة والارز والسكر بالأكهاس، وأما الزيدة فيوتي بها سائلة من الشمال، خاصة من جزيرة سوقطرة في جرار زنة الواحدة منها حوالي قنطار. وقد استخدم معيار آخر للتوابل وحسب هو الرطل.

أكثر مبعثا للدهشة تقريبا هو كميات الفاكهة التي كانت تستهلك عندنا، كان يصل كل يوم ثلاثون إلي أيمين وحتى خمسين حمالا يأتون بالفاكهة إلى البيت، فضلا عن الزوارق الصغيرة الكثيرة التي تأتي بها من البساتين الواقعة على الشاطئ لا أعتقد أي أبائج إذا قدرت الحاجة الهومية من الفاكهة في بيت الساحل بحمولة عربة قطان وقد كانت ثمة أيام، كما يحصل مثلا عند جني المانچو وكانت هذه الكميات من الفاكهة تنقل درن حرص، إذ كان وكانت الموكل إليهم نقلها يلقون السلال الرخوة المليئة بشمار نافسجة بكل قرة على الأرض، فيصاب نصفها بالبقع وينهرس الكثير منها تماما.

كان قد بني سور طويل سمكه حوالي مترين لمماية البيت
من أمواج البحن شا علقه وترعرع أجمل الرمان، وأمام
السور ربط في فترات الجزر عدد من أفضل الخيول إلى
حبال طويلة التستطيع أن تمرح وتتقلب على رماله كما
يصلولها كان أبي يجب هيوله العربية الأصبالة من عمان
جبا شديدا، وكان يريد كل يهر رؤيتها، وإذا مرض أحدها
قام بنفسه برعايته في المظيرة، وأذكر هنا مثالا على حنو
العربي على هيوله المفضلة، كان لأهي ماجد فرس بنية
ثمينة ولم يكن أحب إليه من أن تلد فلوا حين حان الاوقت
ثمينة موعد ولادة الكحفاة (كان هذا اسم المفرس) أمن
واقترب موعد ولادة الكحفاة (كان هذا اسم المفرس) أمن
السائس أن يبلغه بالولادة في المال سواء في النهار أي في
الليل. وبالقعل أوقظنا جميعا ذات ليلة بين المواحدة
الليائية تقريبا لنبلغ بهذا المحدث السعيد. حصل السائس

الذي جاء بالنبأ السار من سيده السعيد خمسين دولارا كمكافأة له. وليس هذا مثلا فريدا، إذ يقال أن التعلق الشخصي بالخيول داخل بلاد العرب أكبر من هذا بكثير. حين انتهت ساعة الصلاة وعاد أبي إلى غرفته، ذهبنا إليه ثلاثتنا، أنا وأمي وخدوج، وكما هو دائما ميال إلى المزاح، التفت إلى بعد قليل قائلاً: قولي لي يا سالمة، كيف وجدت المكان هناء مل تريدين العودة إلى بيت المتوني؟ هل تحصلين هنا أيضا على حساء الطيب؟

بين التاسعة والنصف والعاشرة أتى جميع أخوتي من بيوتهم لتناول الإفطار مع أبي. لم يكن مسموحا لأية سرية أن تتناول طعامها مع أبي مهما بلغ تقضيا لها على الأخريات. فما عدانا نصن أطفال، وبالمناسبة بعد بلوغنا سن السابعة فقط، شاركته السائدة زوجته المصون عزة وأحمت عاشقة. لا يظهر التمييز الاجتماعي بين الناس في الشرق في أية مناسبة بمثل الصدة التي يظهر فيها لدى تتناول الطعام. خالمره ودود ومحب لضووفة تماما مثلما هي الحال لدى السادة الوجهاء منا في هذه البلاد، وكثورا

ما يكون حتى أكثر تواضعا، ولكن عند الطعام يفصل المرء نفسه عنهم بكل أدب. هذا تقليد عميق الجذور حتى أن أحدا لا يشعر بالإمانة الشخصية من جراء هذا الفصل.

وقد وضعت السراري بينهن تراتبية أخرى، الشركسات الجميلات التمينات المدينات المائمين المائمينات الخام من المائمينات اللاتي لبنان المعام مع المبشيات اللاتي مجموعة عنصرية تتناول طعامها على محدة وقة لتفاق غير معلن. إلا أن لون البشرة لم يلعب بالنسبة للأطفال كما أشرت دورا في التمييز باللهم.

سرت دورا في المقيور بالطبح. لدى ترددي على بيت الساحل تشكل لدي انظباع بأن الثاس هنا أكثر مرحا وسعادة منهم في بيت المتوني. استطعت أن أدرك في وقت لاحق فقط سبب ذلك. كانت لعزة بنت سيف

يوسف، لم يكن ثمة من يصدر الأوامر الشعور بالحرية وعدم التحفظ يبعث الحيوية والسمادة بين الناس في كل مكان سراء عاشرا في شمل الكرة الأرضية أم في جنريها. لا ير أن يكون أبي أيضا قد شعر بهذا فهو لم يرسل منظ سنواء أحدا الاقامة الدائمة في بيت المترفي إن لم تكن تلك رغبته الشخصية، رغم وجود مساكن كثيرة خالية في هذا البحيت، بهينما يكتظ بيت الساحل بالسكان. إلا أن هذا كغرة فذة وهي أن يقيم في الشرفة الكبيرة حجرات هشيخ كغرف إضافية للسكن. وأغيرا كان عليه أن يبنى بيتنا كغرف أمن البعد المناسبة المثال بيت المتونى على البحر أيضا من ثالث المثال بيت المتونى على البحر أيضا من كياومترات إلى شمال بيت المتونى على البحر أيضا من أبيت المتونى على البحر أيضا من أبيت المتونى على الجيد الجيد من كان يكون مسكن الجيل الجيديد من كان يحد في شرئتنا في بيت الساحل، المدود في كل الأولمات شديدة المتحرف وماونة. وجود الصدر تندرج من ثمان المحرد في كل الأولمات شديدة المتحرف وماونة. وجود الصدر تندرج من ثمان المرحات لوخية إلى عشر، وسيكرن على



هناك الكلمة، لقد حكمت الزوج والأطفال وأمهاتهم،

باختصار كل ما كان حولها. وعلى العكس هنا في بيت

الساحل حيث لا تظهر عزة إلا نادرا، شعر الكل بما فيهم

أبي بأنهم أحرار غير مقيدين، يستطيعون أن يفعلوا ما

يريدون. وفيما عدا أبي الذي كان طيبا ورفيقا بشكل لا



صورة بالزي العماني للسيدة سالمة

كان خليط اللغات في هذا المجتمع ممتعا بالنسبة لنا نحن الأطفال. في الواقع كان ينبغي الكلام بالعربية وحدها، الأطفال، في الوقي حدود أبي جرى الالتزام بذلك بصرامة. ولكن ما كان يكان يذهب حتى تسود فوضى لغوية هنائلة، فكان المرد يشمع عدا العربية الفارسية والتركية والشركسية والتركية والشركسية والتركية والشركسية الفارسية مقتلطة ببعضها، بغض النظر عن اللهجات المختلفة لهيدة المقالدة.

لم تزعج هذه الضوضاء في ذلك أي إنسان، كان يشتكي منها من كان مريضا فقط وكان أبونا الطيب معتادا على ذلك ولم يظهر تذمره أبدا.

في هذا المكان العليء بالحركة بدت الهوم جميع أخواتي الراشدات في زينة احتفالية، قسم منهن لأن الهوم كان يوم أحد عربي، وقسم آخر على شرف زيارة أيي. ذهبت أمهاتنا ووقفن في مجموعات وتحدثن بحصاسة حم يحضين، ضحكن، وتندرن وكن من العرج حتى أن أحدا يجهل الظروف، لن يصدق أنه يرى زوجات رجل واحد. ومن منطقة السلم ارتفعت قرقمة السلاح لأجوني الكثيرين وأبنائهم الذين جاءوا أيضا لزيارة أيني ويقوا عنده، باستثناء فسحات صغيرة من الرقت، طول الثهار،

وهكذا ساد في بيت الساحل كثير من الفخامة والإنفاق أكثر مما هو في بيت المتوني، ووجدت هنا أيضا أشكالا أكثر جمالا وجرأة مما هناك حيث لا توجد شركسيات أخريات عدا أمى وصديقتها مدينة. بينما كانت هذا على العكس غالبية النساء من الشركسيات اللاتي كانت لهن طلعة أجمل دون شك من الحبشيات، رغم أنه كثيرا ما كانت بين الأخيرات نساء ذات جمال غير عادى. أعطت هذه المفاضلات الطبيعية سببا للحسد والحقد، فكانت المبشيات ذوات لون الشكولاته يتجنبن كل شركسية تتمتم بالجمال دون ذنب تماما وحتى يكرهنها، فقط لأنها تبدو ذات وقار. في هذه الظروف لا يمكن تحني نوع من «الكراهية العنصرية» بين الأخوات أيضا. تتسم الحبشية رغم فضائلها من بعض النواحي بالكراهية والميل إلى الثأر دائما تقريبا. إذا توقدت عاطفتها فإنها نادرا ما تكون معتدلة، ناهيك عن أن تكون مستقيمة. كانت أخواتنا اللائي يجري في عروقهن دم حبشي يطلقن علينا نحن أطفال الشركسيات عادة «القطط»، لأن بعضنا

كان له لسوء الحظ عينان زرقاوان. وكن يلقبننا بدأصحاب السيادة سخرية، وهو دليل على عظم امتعاضهن من أننا ولدنا ببشرة بيضاء. ولم يغفرن لوالدي أبدا أن يكون قد اختار ابنتيه المفضلتين شريفة وخولة من أمهات شكسيات – من نسل القطط المكروهة.

مهما يكن فقد سادت في بيت المتوني تحت ضغط عزة بنت سيف حياة شبيهة بحياة الأديرة. كنت في بيت الواتورو أشعر بوحدة أكبر، نذلك أعجبتني أكثر الحركة النشيطة في بيت الساحل

انضممت بعد وقت قصير إلى أخوتي الذين كانوا في نفس سنى. وكانت ضمن الحلقة القريبة ابنتا أخ هما شيمبوا وفارشو، وهما الابنتان الوحيدتان لأخي خالد. كان يؤتى بهما كل صياح من بيتهما إلى بيت الساحل وتعادان إلى بيتهما في المساء، لتستطيعا أن تحضرا الدروس مع أعمامهما وأخرالهما ثم تنصرها إلى اللعب بعد ذلك. كانت خورشيد أم خالد وهي شركسية الأصل ذات مظهر بهي بوجه خاص. فارعة الطول، تملك قوة إرادة غير معتادة يرافقها ذكاء طبيعي عال. لم أر في حياتي امرأة ثانية يمكن مقارنتها بها . قيل عنها حين أصبح خالد ينوب عن أبي فيما بعد عند غيابه، إنها هي التي تحكم البلاد وإن ابشها ليس سوى أداة في يدها. لم يكن يستغنى عن مشورتها لدي العائلة بكاملها، وكان الكثير يتوقف على قرارها. كانت عيناها تراقبان وتريان في لحظة بنفس الحدة التي تري بها مثات العيون لأرغوس. كانت تحافظ في القضايا المهمة دائما على ما يشبه حكمة سليمان. لكنها كانت بالنسبة لنا نحن الأطفال غير محبوبة وكنا نتجنب الاقتراب منها.

أردنا في المساء أن نعود إلى بيت الواتورى هنا قال أبي لأمي ويا لعظم خييتي، إن علي أن أتابع التعلم، يعني تعلم القراءة، وبذرعة أنهم لم يجدوا لي بعد معلمة مناسبة، القراءة، وبذرعة أنهم لم يجدوا لي بعد معلمة مثل بنات أهي إلى بهت الساحل وأن أعاد في المساء، لأستطيع التعلم مع أخوتي، كان هذا الخبر بالنسبة لي غير مريح على الإطلاق. كنة أقل انضياطا من أن أكون قادرة على الجلوس هادئة، وعدا هذا قدد أسدت معلمتي السابقة تدوقي للتعلم إنسادا، جذريا. ولكن فكرة أن أكون مع أخوتي كل يوم (عدا يوم

الجمعة) وحدها قدمت لي عزاء مؤقتا، خاصة أن أختي خولة الساحرة عرضت على أمي أن تقوم برعايتي والاقتمام بي. وقد فعلت هذا بإخلاص ورعتني مثل أم. علت أمي على العكس متكدرة حول قرار أبي بإبعادي عنها سنة آيام في الأسيوع، وهو ما كان عليها أن تتدبره أيضا. إلا أنها أمرتني أن أكرن في مكان معين عدة مرات في اليوم حيث تستطيع أن تراني من بيت الواتورو على الأقل وتوميلي.

من حياتنا ﴿ بيت الواتورو وبيت الساحل

لا أريد أن أقول عن معلمتي الجديدة سرى أنني أحمد الله القدير أيضنا على أنه هيأ في في فاعتي حقل هذه الصديقة الشدير أيضنا على أنه هيأ في في فاعتي حقل هذه الصديقة دهبت إليها وحدي لأن أخوتي لم يكونوا يحبون الذهاب إلى غرفة مرضيها المقلصة، ويفضلون استغلال عجزها ليسكينة البائسة تطلب منى شيئا فلا ألهي رغبتها. وقد عالسكينة البائسة تطلب منى شيئا فلا ألهي رغبتها. وقد المسكينة البائسة تطلب منى شيئا فلا ألهي رغبتها. وقد أخوتي المتنصطين من الدرس وكثيرا ما كان علي أن أختل ضريهم أيضا.

ازداد حبي لبيت الساحل مع مرور الأيام، كنا نستطيع أن ننطلق في لعبنا هذا أكثر بكثير مما في بيت الواتورو، ولم يفتنا هذا أيضا أن نعبت، ولكن حين تبع ذلك عقاب كنت أقل من يتعرض له حيث كانت راعيتي خولة أكثر طيبة من أن تنزل بي عقابا.

وها هي بعض الأمثلة على معابثاتنا.

كانت ثمة طواويس رائعة في البيت بينها واحد عنيه، لم يحب نحبيا نحن الأطفال، ذات يوم حين مضيئا، وكنا عصدة أطفال، حول قبة العمام التركي الذي يرتبط بيبت الساحل بجسر معلق وياهم مع بيت الشاني، وهو بيت ملحق بالأول، باغتنا نلك الطاورس وهو يغنغ من الفيظ الغلول مغلبناه ولكن غضبنا وخاصة جمشيد كان أكبر من أن تترك الحيوان، فقرينا أن نثار منه بوحشية غنزعنا من أن تترك الحيوان، فقرينا أن نثار منه بوحشية غنزعنا عند ويشه الجميل، وكم بدا الحيوان الملون المحب للشجار بعد ذلك بائسا. لحسن الحظ كان أبي في ذلك الدولت.

خلال تلك الفترة جاءت إلينا شركسيتان من مصر، وبعد بعض الوقت بدت إحداهما لنا نحن الأطفال، متعالية لا تعيرنا اهتماما. وقد آلمنا هذا فبذلنا جهدنا من أجل أن نعثر على عقوبة مناسبة لها. ولم يكن إنزالها بها سهلا، فهي لا تمر في طريقنا أبدا ولم يكن لدينا ما نفعله معها. وقد زاد حقدنا عليها كونها لا تكبرنا إلا بسنوات قليلة. بمثل هذه المشاعر جئذا مرة ومضينا أمام غرفتها التي كان بابها مفتوحا كالمعتاد. كانت المسكينة تجلس على سرير سواحلي خفيف جدا، يتكون من أربعة قوائم مربوطة بحبال جوز الهند وحصيرة، وكانت تغنى بكل استغراق أغنية مرحة من أغاني وطنها. كانت أختى شيوانة هي قائدتنا هذه المرة، وكانت نظرة منها تكفى لنفهم نحن الذين كنا نحمل نفس المشاعر. أمسكنا حبل السرير بصعوبة، ورفعناه معها قدر ما استطعنا لنتركه يسقط ثانية، مما أرعب المطلوقة التي لم تكن لديها أي فكرة. كان عبثا طفوليا حقا، إلا أنه حقق نجاحا، فقد شفيت من عدم اكتراثها بنا في المستقبل إلى الأبد، بعد ذلك كانت المودة بعينها ولم نكن نريد أكثر من ذلك.

وقد قمت بشقاواتي في تهوري وحدي أيضا. ذات مرة بعد انتقالنا إلى بيت الواتورو بوقت قصير أيشكت أن أكسر رقبتي في مناسبة كهذه. كنا قد ذهبنا كما يحدث كليرا إلى واحد من بساتيننا الكثيرة الرائمة للواحة. ذات صباح استطعت في غفلة من موافقتي أن أتسلق في لحظة دون أن ينتبه إلى احدى شجرات جوز هند باسقة، بخفة مثل قطة ودور أن أخذ مهم البنفو، وهو حبل غليظ لتثبيت القدمين، والذي لا يمكن حتى لأكثر المتسلقين مهارة الصعود إلى خطأة بدونة، حين بلغت منتصف النخلة بدأت أنادي المارين بنزق وأحييهم بصوت عال.

يا له من رعب. لقد وقفت شلة كاملة من الناس في الأسفل ترجبوني أن أنزل بحدد لم يكن ممكنا إرسال أحد لمساعتهى ميد يحتاج كل أمرئ يديه لتسلق النفلة ولا يستطيع حمل طفل في السابعة أو الثامنة فوق ذلك. إلا أن المكان هنا فوق أعجبني ولم أنزلق هابطة ببطم إلا حين وقفت أمي في الأسفل يائسة تغرك يديها ويعتني بأخيات مختلفة جميلة، ووصلت الأرض سعيدة دون أن يصيبني أذى. في ذلك اليوم كنت الطفلة العدللة لدى الجميع

وحصلت بسبب نجاتي على هدايا كثيرة، رغم أنني كنت أستحق ضريا مبرحا.

كنا نقوم بمثل هذه الشقاوات كل يوم ولم تكن ثمة عقوية تستطيع أن توقفنا. كنا سبعة أطفال، ثلاثة صبيبان وأربع بنات، أولئك الذين أثاروا القلق في البيت وكثيرا ما سببنا لأمهاتنا المسكينات للأسف المتاعب أيضا.

احتفظت بي أمي بين حين وأخر في بيت الواتورو في غير
أيام الهمعة، واستقل ماجد الطيب هذه الفرصة ليدللني
كثيرا. كان ذلك في يوم أثار فيه رعبا لا حدود له. كثال
السكين بعاني من تشنجات تعاوده بين حين وآخر، لذلك
لم يكن يترك درن مساعدة أو لا يترك إلا نادرا. حتى حين
يكون في الحمام و كانت هدوج وأمي اللتان لا تتقان
يكون في الحمام و كانت هدوج وأمي اللتان لا تتقان
يكون حين ويار بعض الكلمات على وكان يجيب مازحا
دلا زلت حيا». وهكذا كانت خدوج تروح وتجيء أمام باب
الدعما حين سمحت صوت ارتطاع عمية، أما سرعت
بالدخول مع أخرين يكاد يقتلها الخوف ووجدت الأخ
الديب مغريها على أرض دكة الصلاة في نوية مرعية،
كانت أسوا ما مربه، وهكذا أرسل فارس إلى أبي في بيت
الدغير لا خضاره.

كنا بسبب الجهل بالأمراض ضدعايا للشعوذة المزعجة في جميع على هذه بعد أن تعوفت على علاج جميع على الطباء أن موتانا الأطباء الطبيعي والمقالاني، كثيرا ما أشعر أن موتانا الكثيرين لم يكونو المصايا المرض في كثير من المالات، وإننا ضمايا العلاج البربري، فلو لم يكن لدينا الإيمان الراسخ بقدرنا فلا أدري كيف كنا سنتعمل مستسلمين حالات الموت الكثيرة في عائلتنا ومحوطنا،

كان على ماجد المسكين الذي استلقى ساعات في حالة مريده مربة من التشنع غانبا عن الوعي، أن يتنفس فوق سريره هوابة يشخر حتى بشخص معافى. فرغم حينا المطبيعي للحراء والهواء الطلق فإن المرضى بالذات، المسلمية إذا من حينا الشامة إذا حام الشات حول دور الشيطان في الأمر كما هو الحال هنا، يعزلون عن الهواء الفارجي فضلا عن إحراق الباخة في الفونة في البوت كله.

بعد ساعة وصل أبونا الطيب لدهشتنا في متوبي، وهو زورق صيادين صغير يتسع لشخص واحد فقط، ليأتي بخطوات مسرعة إلينا في اللبيت. كان للرجل الشيخ أكثر

من أربعين من الأبناء ولكنه كان يصاب بالهلم لمرض أي منهم! انهمرت الدموع على وجنتيه حين وقف إلى جانب سرير ماجد، ودعا دون انقطاع «يا رب، احفظ لي ولدي!» وقد سمع الله تعالى دعاءه فتماثل ماجد للشفاء.

سألته أمي فيما بعد، لماذا أتى في الزورق البائس فقال.

«حين جامني الرسول بالغبر لم يكن ثمة قارب واحد على
الساحل، كان يتوجب إعطاء الإشارة أولا ولم يكن لدي
وقت للانتظار. وإن أوعزت بسرج حصان فإنه يستغرق
وقتا طويلا أيضا. هنا وأيت صيادا يمضي في زورقه تحت
الشرفة، تناولت سلاحي وناديته، وحين غادر الزورق
قفزت إليه وجدفت قادما إلى هناه ينبغي أن يعرف العره
الأن أن المتويي هو زورق بائس يتكون من جذع شجرة
جرى تجويف، ونادرا ما يتسع لأكثر من شخص ولا
يستخدم لتحريكه المجداف وإنما جاروف مزدرج. إنه
ضيق مديب من الأمام وقصير نسبها، وهو لا يشبه من
هذه الناحية الزوارق المسماة هنا بالغرونايندية.

وبالنسبة لوجهة النظر هنا يبدو الأمر غريبا أن يجد أب قلق على حياة ولده، يتخلى عن كل اتيكيت، الوقت مع ذلك ليفكر في سالاحه. يصنح منا أيضنا المثل القائل: بلاد أخرى، عادات أخرى. كما يبدو للأوروبي هب العربي الأصيل لسلاحه حيا لا حدود له غير مفهوم، فهالمكس يبدو الكثير مما يوجد في الشمال غير مفهوم للعربي. أذكر فقط بالحائات الفظيعة للرجال هذا.

وهكذا مدرت أذهب إلى الدرسة في بيت الساحل لأعود كل مساء إلى أمي في بيت الواتورو. حين تعلمت أخيرا حوالي ثلث القرآن عن ظهر قلب، لم أعد أعتبر طفلة بالنسبة للمدرسة وكان عمري حوالي سبع سنوات. منذ ذلك الوقت صرت آتي مع أمي وخدوج أيام الجمعة فقط حين يكون أبي في بيت الساحل.

ه بيبي كلمة سواحيلية تعنى سيدة، وكلاهما تعنى سيادتكم.

ميدة أنطونان المختبل

لم تذهب في البرية

الفصل الثاني من كتاب ثلاث مدن مقدّسة تأليف الروائي الفرنسي جون ماري لوكليزيو

مقدمة

جون ماري لوكليزيو جدول مفرد، متفرّد داخل الكتابة الحديثة في فرنسا. فقد جاء بعد تيار الرواية الجديدة الذى مثله في حينه أواخر الخمسينات وبداية الستينات الثلاثي آلان روب غرييه وميشال بيتور، ونتالي ساروت وسبق من ناحية أخرى النّص الحديث المفتوح، الرواية الحديثة التي مضت في كل الاتجاهات وكسرت إلى الأبد المعمار البلزاكي. ولوكليزيو متفرد في كل شيء: متفرد في الانتماء لاجيل له ولامدرسة. ومتفرَّد في الصياغة،. فصياغته بسيطة تضم العالم قبل اللغة، قبل الأفكار حتى أن رواياته تبدو وكأنها بلا كاتب، فالمؤلف غائب لا يتدخل في النص؛ لأن النص لديه هوالحياة متجلية في اللغة ولهذا السبب فهو متسم اتسام الحياة نفسها. ولوكليزيو كما يقول عنه صديقه الشاعر الفرنسي الكبير جون غروجان لديه اطلاع واسع على العلوم الانسانية من تطيل نفسي إلى علم اجتماع إلى انثروبولوجيا ولكنه لا يستخدم معارفه في نصوصه، لايقحمها ،أو يفرضها على القارئ. وإنما هو يقول الفكرة اذا صادف ورآها تنبثق متجسّدة في الوجود اليومي للبشر. الوجود اليومى الذي هو حقيقتهم الأولى والأخيرة . ولوكليزيو متفرّد في المواضيع فموضوعه هو حياة البشر الذين انتبذوا بالنسيان، أقوام الثقافات النَّائية، والشعوب التي

لايذكرها أهد، قد يكون كتابه عن شعب صغير يعيش في واد شاء من أميركا البضويية أو الفريقيا أو آسيا أو أسريا أو من مجاولة، من مقال ما تتبعد المكتشفين ويين التحقيق الصحفي والتسجيل الاثنوغرافي .و هذا أيضا منحه تفردا أهر، أذ نادرا ما تعرض الأدب للأقوام لاطري أقر إلى أو يطريقة نمينة بحدة كما فعل أندري مالرو . في ما دعاء بالمتحف التخييلي لدى حديث عن الهند ومصر والهمن والفدي وتكري والمتنافية في المكان وفي الزمان، وبالتابي فهي لم والمتنافية في المكان وفي الزمان، وبالتابي فهي لم شأن بيرل بالك، وجوزيف كنزاد، وهنري مهلار في كتابه شأن بيرل بالك، وجوزيف كنزاد، وهنري مطلار في كتابه عدول والمور عروريس.

حمة؛ خالد الشمار

V. الوكليزيو شيء مفتلف كل الاختلاف عن هذا التعاطي مع الشعوب الأخرى، فكتابته لا تتاسس على التعاطي مع الشعوب الأخرى، فكتابته لا تتاسس على قاعدة نمنية أو معمار روائي محدد، أو ومسف خارجي، إنّه يكتب باستمرار عن العياة اليومية التي خاشها مولاً البشرة الشائدة كما يقول جون غررجان على التقاط أشياء العالم العياشرة: مندما نلتقي أنا ولوكليزيو بالمعني عن الشيء الذي رأنه على عينه. قد تكون غيمة أشياء ال شجرة بدأت أوراقها بالتساقط يتكلم لوكليزيو أنيا عن شيء حجسد، عن تجربته المباشرة مع الاشياء المحيطة بنا. وفي نفس السباق يقول جون غروجان في المحيطة بنا. وفي نفس السباق يقول جون غروجان في على موضوع فانه يترك نفسه تتشرب الموضوع. ويقدم عالى ويقدم

^{*} مترجم من تونس.

لنا بعدها العالم الذي استسلم له، العالم الذي سكن داخل لوكليزيو، ومن هنا فان للكاتب دورا ثانويا في نصه؛ ولكن هذا لا يمنعه من استعمال ضمير المتكلم من حين لآخر.

و لكن ماذا يريد لوكليزيو أن يقول من وراء هذه الكتابة؟ في الأوّل تبدو أعماله وكأنّها تحقق كتابي لصيحة أنطونان آرتو في تولهه بطرائق التفكير المكسيكية .

ورغم أن الوكليزيو يعتبر كتابه هذا: ثلاث مدن مقدّسة شبه تحقيق فإنه لا يجدو في هذا الكتاب موثقا اثنولوجيا، أو دارسا تقنيا للهنود الحمر. وإنَّما الثقافة الهندية بالنسبة له هي مصدر معرفة، وعلى الرحل الغربي أن يتعلم من الهندي الأحمر أشياء كثيرة: يتعلم محافظة الهندى على تلك العلائق الروحية التي تربط الانسان بوسطه الطبيعي. والتي افتقدها الإنسان في مدن الغرب الحديثة، فهذه الثقافات التي نقول عنها بدائية هي ثقافات أكثر طبيعية وبالتَّالي أكثر إنسانية. ولوكليزيو أحد الرواة النادرين الذي تعامل مع الأساطير من مقترب مادي، فيزيقى. ومن يوم ذهب إلى قبائل الأسبيراس وهنو ينبحث عن التناغم بين الذهني والفيزيقي، عن توازن فلسفى .. فهو يصغى الأصوات الصمت التي لا نسمعها لأننا محكومون بطرق تفكير مغلقة. يقول لوكليزيو وهو يتحدث عن ذهنية جماعة الأمبيراس الهندية: كل شيء مختلف لديهم، تصورهم للزمن، تصورهم للنفس البشرية تصورهم للهدف من الوجود، إن العلاقات التي تربط بين أفراد العشيرة أو الجماعة لهي أهم عندهم من التطور التقني ...

و لكن من هو جون ماري لوكليزيو؟

ولد جون ماري لوكليزيو في مدنية نيس الفرنسية سنة الله 24 من بالتبليزي وأم فرنسية عاش طفولته أيام المرحب الما المارية الشانية بمنطقة جبال الالب البحرية للحرب المالت عائلة. طولة لميلة بالتقراءات معلى الجغرافيات البعيدة والاصقاع العجائبية قراعن بركان الجغرافيات البعيدة والاصقاع العجائبية قراءي لبعيش في المركزين المكسيكي وبعد ثلاثين سنة ذهب لبعيش في ماريكرين المكالية عشرة بدأت السقالية متحدر هذا البركان.. من سن الصادية عشرة بدأت السقالية مع العائلة في غابات افرقها حيث عمل ابهره طبيبا .. بدأ الكتابة مبكرا كتب في افريقيا كتابين.

الرحلة الطويلة، والأورادي الأسود. ومن ذلك الوقت لم يتقطع من الكتابة التي تصولت لديه الى اسلوب حياة الى وجود. فجر الستينات جرب التمثيل السينمائي وفي ويقطع من الكتابة عن روايته التحقيق . في ١٩٦٤ نال أول جائزة عن روايته التحقيق . في ١٩٦٤ الفرنسي هنزي ميشو. من كتبه العديدة الحكي، التحقيق، اللحقيق، سفر من النامية الأفرى، نبوءات شالام بالام المحاولة ويقو أسرف، صحواء درحلة إلى رودريهيان السحة الى رودريهيان السحة المحاورة والم مسحواء المحابة إلى رودريهيان السحة الحماء ووالم مسحواء الحماء ووادي الذهبية أناس السحب إعن عوالم مسحواء الحماء ووادي الذهب) ، دييغو وفريدا الساقية الحماء ووادي الذهب) ، دييغو وفريدا .

يعيش لوكليزيو الآن في نيس ببيت العائلة ذي العمارة الإيطالية، أمام الهيناء مع زوجته الثانية جامية المغربية التي جاءت من المسحراء والتي شاركته كتابه أناس السعب: ويواصل أسفاره، ورحلاته وكتاباته عن اللقافات والشعوب النسية بشكل تضييلي ~ انساني ليقول للغرب أنه عليه أن يستعيد من الثقافات التي يسميها بدائية الثراء والعنفوان وتأمال الانسان في يسميها بدائية الثراء والعنفوان وتأمال الانسان في العبيعة وفي الكون: ذاك التأمال الذي افتقده الانسان

وفي الأخير يعد لوكليزيو مع جون جيني من أهم من كتب في فرنسا متعاطفا مع الوجع الفلسطيني ؛ لذلك استجلب لنفسه ريبة بل عداء الأوساط الصهيونية في فرنسا، وخاصَة بعد ظهور نصه العتيد عن الفلسطينيين في مجلة دراسات فلسطينية التي تصدر باللغة الفرنسية في باريس.

الفصل الثاني

ثلاث مدن مقدسة

تيكسكال

صرة أهرى يصعد برد الليل فوق الأرض، قادما من الأعماق، ويضغط الأعماق، ويضغط على جنوب الشرق على جنوب والشرق على جنوب والشرق على جنوب والشرق على جنوب من المواقع الشرق المصحوبة بالشعاف ويخلق البرسر على أنفسهم داخل بيوتهم، محتمين بالسقوف التي من ورق الأشجان يتدثرون بفرشهم المؤرجحة التي من سعف السيزال. لا يتنافون به نقوم لا يتأمون مناسعة اللهزال، بنائم لا يتأمون مناسعة اللهزال، الذاتم، مناسعة اللهزارة، بنائم لا يتأمون مناسعة اللهزارة، الذاتم، الذاتم،

كما لو أننا نرصد اللّيل من فوق هضبة، مصغين إلى الهمهمات التي تحملها الرياح. البرد يصعد من فتحات الآبسان إنَّ تستقيس ثنائج قنادم من يناطين الأرض، والخفافيش تطير في الظُّلمة، تجنَّح صائحة في تيارات الهواء. إنها بداية الليل وما تكاد الشَّمس تنطفىء في غرب الإقليم المنبسط، حتى تخيم الظلال فجأة فوق الأرض. وفي الليل، هل تخمد الحروب ؟ زمن طويل مضى على نشوب المعارك الأولى. كلّ ليلة، تشناءي القرى مثل طوّافات، تائهة عن مركز الإمبراطورية، عن مدينة شان سانتاكروز الطيفية. والغابة هي قياس الزمن، فهي التي تفصل هكذا بصمت بفعل تنامي أغصانها وحزورها، وتتطاول بروب الغبار. وياتي الليل، ليلة أخرى تصعد من قبّة كنيس البالام نا الرمادية وكنيس البالام نا بناء خاق وهو الآن متروك مثل جزيرة، ضائعا في الليل. عندما ينسحب الضوء، ضوء السماء الجارق، لا يبقى سوى هذا الحقل المقفر، حيث تومض نيران بعض القرى، ويعد مسير طويل وعناء كبير، نظلُ نرتعه، فجمود هذا العالم مرعب، والطرقات مقطوعة.

الآن تتجلّى السماء، شاسعة سوداء حيث تومض النُجوم الهاردة. وبين الأشجار ترتفع بهدوء اسطوانة القمر البيضاء، الربح تبعل المجارة تملق وتتقفّت على سطح الأرض الكلسية. لا يوجد ماء، هناك فقط برد حادً، إنه دد الفضاء.

على هذا النّحو يمر اللهل، في قاب الهلاد المسطّحة،
ربعيدا عن الهدن، بعيدا عن العبال، بعيدا عن العدن،
وعندما يأتي صقيع الليل يعزف الناس يتأتا عن الكلام،
حتى الكلاب تكفّ من النخباح. والأطفال الصخال
يلتصقون بأجساد أمهاتهم ملفوفين في أربية معقودة،
والشيرخ يتأرجحون في فرشهم المعلقة وأتطارهم
شاخصة لليل. ليس هناك ما يقال الآن. ليس هناك ما
يقال، الأسرار مغلقة داخل الأفواء بتأثير البرد. ويتأثير
للطلمة. وكل ما نترجاه لا يجبى في الليل. الأصلام
التطلع، وليس ثمّة ذكريات، وما نفع الذكريات؛ فهنا
العاضر هو المهيمن، وهذا الموضع هو المكان الأكثار
للعاظي فرق السيطة.

البرد يصعد إلى سطح الأرض، قادما من الكهوف، وينتشر فوق ساحة القرية، ويغطَّى الغابة. يتملك الأشياء ولحدا إثر الأخررويلج كل بيت مع الريح ومع الضوء القمري. ويتسرّب البرد في أجساد البشر المتمدّدين في الفرش المتأرجحة، يوتر العضلات، يفقد الشفاه حساسيُتها، ويشدُ على النَّخاع . انسمبت الشمس والليل قاس. علينا أن نظل بلا حراك مدّة ساعات، لساعات نظل جامدين: العيون مفتُحة على اتساعها، ناظرة من بين شقوق خشبات الجدران إلى المشهد الذي يضيؤه القس هنا لا نستطيم أن ننام ولا أن نغيب عن الوعي، هذا هو مركز اليقظة، في هذا الجزء من العالم الذي أشاهت عنه الآلهة وجوهها وتركته للبشر. في أماكن أخرى بعيدة عن هذا المكان، هناك الحرائم، والتحديف، والتكالب على المال، وسيطرة الأجانب في القصور البيضاء، هناك الشعوب المجوِّعة والمهانة، في المدن الاسمنتيَّة، هناك الهرج والانحطاط، هناك ذاك الذي يكذب، وذاك الذي يسرق، وذاك الذي يقتل، في مدن فالادوليد، وتيزيمين، وفي فيليب كاريو بويرتو، وفي شيتومال، وفي مدينة بويرتو خواريث، هناك الحياة الميوانية الدميمة التي تتطاول على كرامة المُلبان. هناك المنث والتجديف، وكلِّ هذا يتكرِّر كلِّ يوم، بيد أنَّ العقاب لا يحلُّ أبدًا، الجفاف، الذي هو غياب كلمة الماء . ولكنَّ الماء يتدفَّق في البلاد الأخرى سائبا بلا جدوى، في الخزانات وفي أحواض السباحة. في حين أنَّ الصلبان هنا صمَّ أمام الآبار، والكتب منسيّة. وكل الأحداث التي وقعت: إنتصار المنزال برافق الإستيلاء على مدينة شان سانتاكرون وخيانة انجليز منطقة بيليز، وخيانة الجنرال ماي، كلّ هذا غير مدون في الذاكرة، ولكنَّه يتجلى فوق الأرض، وفي ساحات المدن. في وسط البلد الأفقي، في مركز المدينة المقدسة، وداخل

في وسط البلد الافقي، في مركز المدينة المقدسة، والملل كنيس نيت نوهوع تانيش، يوجد الوجه الذي بلا انفعال، الوجه الشامخ للجندي العجوز المسمى مرسالينو بوت. وجه بلون الأرشر، له خطوط عميقة. ووجنات عريضة مع الغم ذي الأشداق المتهدلة ، والأنف المقوس الكبيس والعينين برموشهما الثقيلة ترسل نظرات بلاحقد ولكن يثقة هادئة ومتعالية يضفيها إلى حد ما وهن

الشيخوخة. والوجه لا يقول شيئًا. إنَّه يهيمن وسط البيت. في ضوء النهار الغارب، ونظرته البعيدة تتابع تحرّكات الرجال من حول دار الحراس، فهو الذي يقود خطاهم. أيام وليال كثيرة تتباعد ببطء عن قلب الامبراطورية. عن الحرم المهجور لكنيس بالام نا، تتباعد عن ساحات القتال، وعن المقابر وصراع الناس وتقاتلهم هذا ليس من أجل الحصول على بعض فدادين من الأرض، ولكن لإنقاد الكلمة الحقيقية. الكلمة التي كنا قد سمعناها من قبل عندما كان الكاهن نوحوخ تاتيش يلقى أوامره لجنود كريزوب، وعندما كان الكاهن التاتابولان مفسر الصليب، يملى رسالاته الأخيرة. كان وقتها ياوم بول إيتزا يدون ما يوحى به إليه خوان دو لاكروز من كلمات، وكان كلامه كلام الأرض كلها، والغابة بأكملها، وكان كلامه هو كلام الماء البارد الذي يتدفق في الدياميس تحت الأرض. وكان كلامه هو كلام الحياة التي لا تنسى أبدا

هكذا، أيما الأخرة المسيحيون، أوصيكم كلكم كبارا وصفارا، أذ يجب أن تعلموا أن هذا اليوم هو اليوم والسنة الذي سيهي فيه منوري مرة اخرى المقاتلة البيض، كما قاتلوهم في الماشي، أوصيكم كلكم كباراً وصفارا عتى تعلم كل المفارز التي تحت امرتي، فأنا أوصيهم أن بحفظوا ماسأقول في تلويهم وفي أنفسهم، حتى إذا ما سمعوا وشاهدوا اطلاقات بنادق البيض مرجهة لهم لا يرهبونهم، إذ سوف أن يلحقهم أي أذى إذ ها هو قد حل الأن اليوم، وجاءت الساعة التي على مغودي أن يقاتلوا فيها من جديد الجنس الأبيض.

منودي أن يقاتلوا فيها من جديد الجنس الأبيض...
الوجه القاسي واللطيف، والذي بلون الطين - لون الأرض
المحروقة بفعل تسعين سنة من الشموس والحرائق،
المحروقة بفعل تسعين سنة من الشموس والحرائق،
الرجه الذي براء المطر، وظهّره الجوع والعنام، اللوجه
المقيقي الأكثر جمالا والأكثر هدوما، إنّه يهيمن على
مركز القرية، لم يعد يحرُض آبدا على الصرب ولم تعد
نظرته تشع بالإنتقام والأن هما قد صار منسيا، تفصله
الشابة، بينما ينمو قلل الليل القريب الذي قد يمحو
صورته إلى الأبد، بمعيدًا عن عنف وعن أطماع غزاة
المدن, ويعتد سلطان الظلّ على بلد الأشجار، وعلى حقول
الذرة واللوبياء، وعلى ببوت الورق، وعلى الآبار إنّه

حاكم القرى الحقيقي، حاكم ببوت إيكسم ابن الطبنية بصفائح وبيوت سينار، وتوزيك، وإيكسكيشي المبنية بصفائح القصدير وبالآجر الظلّ بهيمن على قصور تيهوسيكو، وأكما بالأم، وزاسي الفرية. والرجال المسلمون لم يعودوا بجوبون السهوب. وفق الطريق المسقلة التي يعودوا بجوبون السهوب. وفق الطريق المسقلة التي تفحر من الشمال إلى الجنوب، تمن الشاحنات سريعا وهمي تهدر بمحركاتها. وعلى الدروب المغيرة تزحف وهمي تهدر بمحركاتها. وعلى الدروب المغيرة تزحف الحيات تاركة أتبارها الشبيهة بأثار الدراجات فوق الربال. إنها تعضي لصيد الجرذان والضفادع في ضوء

بهدأنه هنا، في مركز البلد المسطّع، لا توجد حركة. وجه الرجل العجوز بههمن بإستمرار، بلا حراك وبلا كلام. ومن قبله، من عينيه ومن كلّ ملمح من ملامحه ينبثق الوعى، وتنبثق القرة التي تنظّم هذه الأرض.

ين ويجيع سوسي تعظم مدة اد ويمن. أجل، هنا يقع المكان الأكثر يققة في الأرض، مكان
الوغي الشامان. الوغي لا ينتظر. لا يتأمل نفسه. ولا
يتطلب شيئا.لا يتذكر الأيام ولا يحسب الليالي، ولايحفظ
الساعات، ولا يسجل المناقب، ولايرسل أحكاما. وكلّ ما
الساعات، ولا يسجل المناقب، ولايرسل أحكاما. وكلّ ما
الإنتقام، ولا هو المال. فالوغي متوافق مع إرادة الألهة،
ولا يطلب سوي هذا: الفيز والماء.

المعاش شديد، فوق الأرغن، نهارًا ولهلاً، عطش يبيبُس الشفاء، ويجفّف الحلوق، ويسمي أطراف الأصابه، المقول أيضا عطشي، الأرض متشقّقة، مصدّعة، تشترقها أثلام شحاوية، ويحكنة في الهواء الثلجي، والليل شيه بالزّجاح المحبري، يلتمع ضورة الأسود، رحيها ويلاماء. والريح المحبري، يلتمع ضورة الأسود، رحيها ويلاماء. والريح برد السّهول المحبرية اللاًسع، الهواء، والأرض، والسماء كلها عارية. في أماكن أحرى رما مثال أنهار ويحيرات، وحراسير مفحمة بالمياه ويفقاقيع المياء. في أماكن أخرى مسئلك أحراض السّباحة الطّديدة الدَّرقة، والمعاطس الدُفقة، والأحواض السّباحة الطّديدة الدَّرقة، والمعاطس الدُفقة، والأحواض الشيافة التي تقور في والمعاطس الدُفقة، والأحواض الشؤافة التي تقور في وقصور أصحاب المصارف، وتجار ورق السيزال. هناك المار، في أماكن أخرى، وعلى طاولة ما هناك كأس ماء،

نستطيع شريه بيسر وملأه بإستمران

بيد أن الوجه القاسي والنّاعم للرُجل العجوز يهيمن هنا من وسط الغابة. إنما هنا يقع مكان ولادة دورة المياه. هنا، بفضل صلاة الرجل العجوز في مركز الغابة.

في هذا المكان، لا يعرف الماء الولادة اليسيرة. إنّه ينبثق بعد عذاب، مثل الحياة التي نصلّي لها منة أشهر طويلة، نترجًاها، نرغبها، ونتأمّلها، ونناجيها بأرواهنا ويأجسادنا ليلا نهارا.

داخل الليل الوجه العجوز جامد. ولكن وبالا توقّف تنبثق منه الكلمة. الكلمة القديمة التي تقود أعمال البشر، وتقود حياة الأرض. ربمًا لم يعد لنظرته الآن ذاك العقد، بل رأفة كبيرة لأنَّه صاريري التاريخ من بدئه حتى نهايته. ويصره يرى عبر سجف الليل ما يحدث في الناحية الأخرى من الغابة، يرى القرى التي تلتهب، والمزارع المغربة، والأطفال الميتين، والأفق الذي تغطيه الأدخنة الحمراء. بصره يخترق الليل البارد، ويرى كلُّ شيء يذوي. إن صدى كلمة المدحورين يترجّع أعلى من كلمة الغزاة. فهو يمرق فوق أوراق الأشجار مثل الريح. يتحرك في شقوق الأرض، ويكدر صمت الأبار العميقة. الصورت الشاكي ما يزال يتكلم في الظُّلمة . يتكلم عن الحرب التي لا يمكن أن تتوقف، بما أن الماء غير متاح لليش، ولكنه ينهمر من السماء في الوقت الذي يتدفق فيه الدم من القلب ويغوص في الأرض. ولكنَّ الأرض بناردة البيوم، ضناغطة من حول قرية الحرس. وجه مارسيلينو بوت صلب كالعجارة، وتجعداته غائرة، وبشرته ساخنة بالنهار وياردة بالليل. مرسيلينو بوت، إنَّه آخر سدنة الصليب، والجندي الأخير لمعركة لم تنته بعد. وهو لا ينام، إنه الرجل الأكثر تنبها في العالم، إنه حارس أرض السَّهوب. وهو المطُّلع على الغيب. والسَّاهر على الذَّرة، وعلى الآيار، والأشجار، وهو الذي يرصد الغيم اللامرئي الذي لابد أن يأتي، وهو الذي يصغى إلى كلمة الصليب بيدرو باسكوال باريرا الأخيرة، وهو الذي يرى من وسط بيته، الطرقات التي تقود إلى جهات الكون الأربعة.

إنما هنا داهل الليل. يعطي الوجه أوامره في الفضاء ليس بالقوّة، ولا بالعلم، وإنما ويبساطة بالنظرة. ونحن

لا نستطيع أن ننسى، لأن التاريخ متواصل لم ينقطع. وفي القرية، للنساء وللرجال تنفس متناغم، والأشجار والنّجاتات تنصوب بايقاع واحد الأبدي تقوم بنفس العركات، والشفاء تتلفظ بالكلمات نفسها. أجل لم يترقف أي شيء. والماضي شيء لا وجود له، فقط تجد البشر يضيفون ثم يموتون، والكلمة المهموسة تنزلق من جسد إلى أخر.

الرجه منفلق وهادئ. وسلطانه قوي لدرجة أن الكلمات للجنيبية لا تقدر على المجيء، تظل حيث هي صخيب، تعجّي، نداءات ناشرة وبلا جدرى، والأجانب تعدادهم بالملايين، تراهم بشعلون أضواءهم، ومحركاتهم الميكانيكية تهدر: وهم بيشريون الماء بيس، ويأكلون خيزهم بلا اشتهاء، سفالتهم تنصو بسرعة، وأموالهم تتحرك، تشتري وتبيع وتشتري بلا توقف، في بلدانهم المليئة بالعنف لم يعد للألهة وجود، وهي لا تظهر أبيدا. كيف تريدها أن تأتي، والسماء مفصولة عن الأرض بالسقوف وبالجدران.

في هذا المكان السماء شاسعة إلى درجة تبدو كما لو لم تعد هناك أرض. فوق البلد المسطح السماء منتصبة، سوداء، عميقة. النجمات الباردة تلتمع بوميض جامه، واققع مكتمل. وفوق الغابة ضوء الليل جميل وقصيء، وفي ساحة القرية ظلال البيوت شديدة الدكنة. قد تكون هـــــاك بعض الحيّات تعبر المسارب، والمُفافيش ويارد، كما أو كنا على قمة جبل عال.

المنود لا ينامون، لا ينامون أبدا. عندما يطلع النهار ينهمون إلى الدار الكبيرة، ويتأملون نيران الشموع التي ينهمون إلى الدار الكبيرة، ويتأملون نيران الشموع التي تشتعل أمام الصليب، أن يتطلعون إلى الليل وهم مددون في فردفهم المارجمة وأنفاسهم تتردد بيسر والأن ما الأمقال ملتصقون بصدور النساء. والنيران مطفأة. وفي وقت متأخورين الذيل عندما يبدأ القمر بالنزول نحو خط الرجل العجوز يظل وحيداً. نظره لا يكفّ عن الإنبثاق من وجهه، ساهرا على العدين لظره لا يكفّ عن الإنبثاق من

أمام بوابة دار الصلبان، يقف الحارسان متكثين على

عصيهما. لا ينبسان بكلمة. لقد جاءا من القرى الأخرى للقيام بالحراسة. العناء، والبرد والجفاف موجع. ولكن نظرة الرجل العجوز المتوحّد متمازجة باللّيل، ويالبرد

ويضوء الكواكب الجامد.

ليس ثمة بشر حول بيت الصلهان. ومنا، قوق هذا القفر تولد النظرة الذي تراقب الأرض، والآبان والأشجار. والحرب لا يمكن أن تستهي لأن الأجساني غضروا الاعبراطورية. لو أغفض الرّجل المجوز نظرة، وأنزل الحارسان عصيهما أمام باب الكتيس، لو لو يستسلم الرجال والنساء للفعاس، ربما وقتها تقفر السماء والى الإبد من الفيوم، وتمترق الذرة فوق الأرض الجافة، وقد لا تصود وإلى الأبد الشمس التي انطقات في المغرب لا تعرد وإلى الأبد الشمس التي انطقات في المغرب للطلاح مرة أغرى من المشرق، فهذا هو المكان الأكفر ينظ على وجمه البسيطة، أبنه المورز الذي يقوم على الحراسة، عتى يتسنّى للمهاء أن تأتي: تولد في السماء الغرات، وتنسرب إلى أعماق الأرض عبر التشققات، إنها المهاء، إنها المرية، وصوت الكاهن هوان دو لاكروز الميزال يتان.

إذن اعلموا يا أبنائي، هذه تعاليمي على الأرض، اذ يجب أن تعلموا، ياشعب القرى المصطفى إنه اليوم هو اليوم الذي حدّده الرب لأخاطبكم فيه، يسامطوقات الأرض وأقول لكم، ياشعب القرى المحبوب أني ذهبت أمام الرب حدى أستمحه الكلام إليكم من جديد، ذلك أنه محرم على مطاطبتكم، ولكن ها أنا أفعل ذلك لأني أشفق عليكم. يا أبنائي، ولأني خلقتكم، وأنقذتكم، واهدرت دمي اللمين

آلا ترون كيف أني مسمر على الصليب المقدّس جداً،
تحملني ملائكة وسيرافيمات لا عدّلها ؟ وأيضا ها أنا
أغفر لكم يا أبنائي مخالفتكم لتعاليمي. لأنه أنا الذي
علق مسيحيي القرى، ولأني أذهب في كلّ أونة حتّى
أصل إلى الربّ إلهي في مملكة السماه، تحيطني آلاف
أصل إلى الربّ إلهي في مملكة السماه، تحيطني آلاف
ونعمه، ذلك أن الرب إلهي قال في أينها الأبناء إن الللهة
لن تكون أبدا للأعداء وأن الصليان وحدها هي
للمنتصرة، ولأجل هذا يارفقاني الأعزاء، لن أترككم

مطلقا للأعداء.

الجفاف متطاول قوق الأرض المنبسطة وفوق الأهجار المملبة، وفوق الأهجار المملبة، وفوق الاقدام المملبة، وفوق الاقدام الأشجار المحترقة. ولكن الماء يجب أن يأتي، العرية يجب أن تأتي، الماء مع الآلهة، حتى يرتوي الأطفال والنساء، حتى ترتوي جذور شجرة السايدا وهتى يرتوي شعب الحيوانات والبشر. في مهاه السماء نلقى المرأة والرحيد متحدين، في الماء تلققي المماء مع الأرض. وفوق الحصيرة الكافن أه بو مقعي على ركبتيه يخصب العذاء ايكسكي.

ولكن الكلمات تأتي بعد وقت يطول. وصمت الليل يهيمن على البلد السطح، والسماء السوداء ممالك خاوية. لابدً من أن تتلى كلمات كثيرة، وصلوات كثيرة، لتجفؤ العياة على الأرض, وعلى النظرة ألاّ تهن والا تتوقف عن الإنبثاق من الرّجل العجون المنعزل في وسط بيته، يجب ألا يتوقف صمغ الكوبال عن الإحتراق في الكنيس في مواجهة الصليب العملاق الملتف برداء أيهض.

إنها ليست دروب الفبارة هي التي تقود إلى الصليب، بل
هي طريق النظرة، وذاكرة الكلمات التي كان قد ترجّع
صداها ذات يوم فوق الإمبراطورية، الكلمات الملتهبة
التي جعلت الرجال يهبُون في القري في مواجهة جيش
ومدافع الأجانب، والكاهن ياوم بدول إيتزا المفسر
صايفال يدوّن كلام الكاهن هوان سانتا كروز في مدينة
شان سانتاكرون

وهكذا إذن أيبها المسيحيون الأعرَاء، يا أبناء القرى، احفظوا في قلوبكم وصاياي، لأني أنا نفسي يا أطفالي، لا أستطيع أن أتوقف، فأنا دائما ماض على الدّرب. طلقي ويطني ناشفان يفعل عطش لا يروى، ذلك أني دائما على مسير عبر أرض اليركاتان للدفاع عنكم ...

لم تخب الكلمات، إنيا تطنّ في القفّر بالا توقّف، تطنّ فوق الماهات الآيان المائة وفوق فوَهات الآيان وفي الفيات الآيان وفي الليان توضف بلا ضجيج في قلب السماء السوداء السوداء الضيء الأرض بهميميها الشاحب الغريب والآتي من الأقـاصي، الكلمات هي أيضا بشريه يمريون عبر السياسب، يفلقون على تفسيم أيوانا من عوسج، يقسّمون الدورب البريّة، يقسلون النيزان في بقايا

حصادهم. وعندما لا يبقى هناك شيء سوى تلك الكرائب وتلك القبور، حيننذ تدلف الكلمات داهل المجوه، وتنغلق عليها الشفاه. الكلمات تلج دلغل جدوج الشجر، واللحي الصلب ينغلق فوق جروجها. الكلمات تؤب إلى الإبار التي كانت قد صدرت منها، تؤب إلى أهر ملاجئ الماء. في قلب الأجواء، بعيدا وراء الأفق تضتيئ الكلمات ولا أحد يستطيع أن يسمعها. ولكن النظرات وحدها ما تزال تتكلم. النظرات ثابتة قوية فهي لا تغادر الأماكن التي ولد فيها البش النظرات لم تعد تحرف الحقد، ولا الإنتقام، إنها ملتفتة نحو ينبوع الداء، نحه المستقبا.

ونفر المعتزلة في حالة مسلاة، المعتزلة متوحّدون، ولكن ليس من أجل القضفي ولا للمفاح عن أنفسهم، ولكن للروصول إلى حالة الصفاء، هناك بعيداً، في مدن التجار، التأس رهنون، شرسون، عيونهم تلتمع من شدة الملمح. ولكن لييس لأجلهم تشرق الشمس كل يوم، شالضوم، والظأ، الماء والرياح لا تجر، الأجلهم.

لم يكن المعتزلة هم الذين هربوا. لقد غالُوا في أماكنهم، مثل الأشمار المشرورة من جزورها إلى الأرض الصّلية، بينما ظل الأجانب من حواليهم مشتتين ومدفوعين مع التيار. لم يفلق المعتزلة أعينهم. لقد حافظوا على نظرتهم حيّة، بينما نام الأجانب من حواليهم. والآن وقد انتهت الحرب. أين هم المنهزمون؟ أولئك الرجال الذين يشبهون الأرض، الرجال الذين هم كالأشجار، الرّجال ذوي البشرة التي بلون الأرض، والنساء ذوات البشرة التي بلون الذَّرة، أولئك الذين يعيشون فقط على الخبر والماء. لا، لم يهزموا أبدا. وهم لا يطمحون في الإثراء ولا في الإستيلاء على الأ راضى الأجنبية. وهم لا يبغون شيئا آخر غير استتباب نظام العالم الذي يسكنون، هكذا هم بصلابة يبحثون عبر القورة الوحيدة للنظرة وللكلمة. نقد رأى المعتزلة الفراغ وهو يوغل في بلدهم، وشاهدوا الليل يأتي، وتعرّفوا على الصمت. قرَّة نظرتهم مسكتهم في هذا المكان بينما العالم من حولهم ضعيف وقاتل. وليس الزمان هو الذي يفصل بين الاشياء، بل الأشجار، والبحر،

... هنا مكان الانتصار، إنتصار الحقيقة الهادئ والدائم. لم تعر هناك كلمات ولا أفكار، لم تعر هناك آلهة ولا شرائم.

مناك كلّ تلك الحركات التي للأيدي، حركات الجسد، وتلك النظرة، كلّ نهار يضيء فور الشمس حقول الدُرة، سفوف الأوراق ودروب الفيار، وكلّ ليلة يصعد البرد من فهات الآبار ويجعل الأحجار تطقّ لا صلاة أخرى، إذن من الممكن أن تظهر الفيوم في الناحية الأخرى من الأفق، وتنزلق بيطء، منتفخة بالماء، نحو كل الوجوه التي تترجاها.

نفر المعتزلة لايزالون يصفون إلى الكلمات، إنّها تتجاوب في السّراديب المعفورة تحت الأرض، لم تعد الآن كلمات المقد بل هناك فقط كلمات الحريّة لأولئك الذين لم يهزموا أبدا:

يسين م يورس به أمر ألمر يجرب أن أبوح به إليكم ينا أمراً ألى اللسهميين، يأ أمل القرى بإمكانكم رؤيتي كما أنا، السهميين، يا أمل القرى بإمكانكم رؤيتي كما أنا، تروي، جميعكم صفارا، وكبارا، وكل أولئك الذين يدعون أنهم كبار، ذلك أن الرب لم يضعني في صف الذين إلى جانب القراء. ولأن الرب لم يضعني في صف الذين إلى جانب القراء. ولأن الرب لم يضعني في صف الذين يمتبرون أن لهم صالا كثورا، ولا في صف الذين يمتبرون أنفسهم أصحاب كرامة وأقوياء، ولكن يمتبرون أنفسهم أصحاب كرامة وأقوياء، ولكن ين يمتبرون أنفسهم أصحاب كرامة وأقوياء، ولكن ذلك الذي يشفق عليه الرب وهو يحتبي ذلك أن ارادة أملاكه تنبي مل هذاك رب آخر، قولوا، ذلك أنني سيد السماء والأرض.

حينت قد ينجلي الظلام ، ويولد النّور ثانية بهدوء بود للليل يكوب داخلل الأرض، والظّلال تمتد فوق الأرض المفيرة. النُظرة الثّابتة التي تنفترق الفضاء، وتشترق الرّمَن، النُظرة الشبيهة بإشراق الكواكب، تتّحد بالنّود الجميل، وقنام بيت الممليان يلقي الحارسان المتعبان عصيهما، ويبحثان عن ملاذ للنوم، لم يحدد شيء، لا شيء لا تخييم في السماء الممانية، والشس ترتفع فوق لأشيار التي بلا حراك. ترتفع بلا صفت إلى عنان الشماء. وفي الساحة التي ما نزال باردة، تخطو النساء نحو البئر

ا مسدن و نصبوهی کیف آمف محراء موریتانیا؟

أجمل الكلمات نكتبها على أوراق من غبار. وأي غبار يملأ الأرض نورا سوى الرمل؟

لماذا تلوث الصحراء حمارها بالأبيض، وتلونه بنقط خضر كشامة «نجد» من يفهم الأرض غير أهلها؟!.

كانت الدنيا عصرا عندما خرجنا لأول مرة من ددشرة» نواكشوط كان ضباب الصحراء العليء رملاً يعطي الأفق لونا فضيا غامضا، ولأول مرة، اكتشف غموض الفضي ويهانته. بين «عرفات» وسميزيم» يعتد الطريق المصحراوي حتى المحيط، وفي أطراف «سيزيم» يعتلئ الفضاء ببيوت التنك والرقيع، بأغنام ورجال من خشب، بقشور ويقع ملح رطب، بهتابا كانتات تكان أن تتعفق قبل أن تموت. قبل أن تموت.

أسباخ الملح التاريخي القديم هي التي تملأ المين أولا، الملح الذي أعطى الصمراء حياتها وأساطيرها: ملح القوافل التي امتلأت بالكلام.

أيها الرمل من رأك؟ أردد على حافة مصحراء موريتانياء؛ الصحراء التي أصبحت فجاة، بحراء أشم راتمة الدام الدنهاك وهو يشعدد متسايلا فوق الرحل الشعس تنظره من وراء حجاب، لكأنها أخاطت نفسها، قصدا، بغمامها الفضي الذي استعارت، للذي من الرمل؛

من يقهر الشمس سواه؟ سوى حجاب الرمل الذي اغار على الكرن، بقداء تصغر الشمس وتشحيه تبدو معقولة هل يصله يهست قشورهما، وتصير العين تكابسها بالا غمض، شمس صغيراه، تكاد أن تموت، مثل امرأة خاصت من شفقها، للتو وكأنها اصغرت هجالا، تغرب الشمس وحيدة في البعيد. تغرب دون أن يكترث بها: البحر والصحراء ولم ترهما يكترثوان،

حليل التعيمي

وهما يعرفان أنها ستشرق عليهما غدا عند الفجر، وما عليها إلا الانتظار، وسينتظرانها.

من هنا، ولايد، من أمواج البحر ومن عواصف الرمل المتكررة. ولدت «أسطورة» الانتظار الذي لا يبلى! أسطورة الانتظار الذي يتجدد كل يوم؛

إلى ضفاف المحيط يأخذي «يحفوظ» سانق الجيب المسحراوي الأهم، تترجل بهدوء مثل «القبريزي» رتابه» وقفة» ولصير أتمليل. لكأن الروائح تنفذ بين جادي واللياب، روائح الزخم العتيقة: رنح الأسماك المجففة بالشمس والمدهونة بالرمل، اسمىك غدت مثل الجلود المطرقحة، بعدما كنانت تسبح كالشهاطين.

في منتصف بيون «الحواتة»، وفي بحر روانحهم، أقف ما منتصف بيون «الحواتة»، وفي بحر روانحهم، أقف ما ما ما دراكهم به الما دراكهم به الما دراكهم به المادة، ونسارتم (أو ما يمكن أن يسمى هكذا) تطبح الماء على نار من «عشب الهلاستوا»؛ عجبا؛ لكأن الحياة تحتل كل شئ، تعتل بعض تعتمل كل يمكن احتمال.

ماذا أرى؟ كاتفات من رمل ومن غبارا «عبه الوجود» يتجلى في هيئاتهم المنسسة بالسكرن. سكون وهم غدا، من شدته، مرئيبا: أسام أكواشهم الفشيية المطلية بالرمل، تحسهم يتعلقون، يتعلقون بخيوط من الشتت والخوف: ماذا سنأكل غياه

مع غياب الشمس، تعود مراكب الحواتين الضالة الى الشاطئ، تعود متباطئة، مثل جمال انتهت من رعيها، للتو، مراكب سود تطفو على الماء مثل رقع القشير، تطفق مقترية منا (من الرمل بالاحرى). لكأن الشمس التي اغريث أمرتها بالعودة إليه، على

روائی وجراح مقیم فی باریس

القور، في طقوما البطيء تساعدها أمواج البحر التي لا تكف عن التقرب والملاحسة. لكأن عقدا سريا يربط الرمل بالبحر! آية بلادة تدفع الكائن الى التباهي على الكون، إذن على كونه المجبول من ماء وطين! بهذه السذلجة العميقة ملأت أمراج المواتين البسطاء نفسي وهم يرمون بحمية على الرمل أكرام أسماكيم التي لم تزل حية.

كان منطقها (وليس للتاريخ منطق) أن يعبر الإسلام بواديه الشاسع الى المعيط، وأن ينتشبت أهل هذه الصحراء التي تحرقني الآن, به، وكان منطقية، أيضا (أكاد أعمل من ترديد هذه الكلمة البليدة، لكنها الوحيدة التي تعبر، في هذه اللحظة، عن أحاسيسي) أن يرده المحيط عن العبور إلى «العالم الآخر»! معالم ما بعد المحيطة القارق في المجهورا، ولم تكن «بحر الظلمات» إلا ذريعة لللجاة من قرق «محتمل» في الماء!

مسماري وشعوس، سبع وكتبان، ربع ورذاند كائنات تتحرك باستمرار ويلا صوت، رجال زرق وسود، وحمى من خشب ومن أسانيد، أكراع من تراب يابس ومن حشيث، أكواع مرمية على الشاطئ، مطرعة بيشر تكرع حتى ماع! يشر من زيد وقشور. أية لغة تتكلمها الطبيعة هذا الفهار؟ وكيف يسكن الربع هذا الطلاء؟ كيف أصف صحراء موريتانيا؟ كيف ألم ببحد الرمال السماري؟

الصحاري مدن، مدن عماراتها الكتبان، وشوارعها الوديان، ملكتها الشمس، وسيدها القمس رقبارةما النسوب وقادتها الأسود. حكساؤها الثمالية ونساؤها الغزلان، تجويها الريح بلاتميز، ويصعقها الشروء بلارحمة سكانها شتى ومؤتلفون يجمعهم «حب البقاه»، ويفرقهم الجوح، تكفيهم اللقمة، ويسعدهم الشبع، متساوون تحت وطأة الشمس، وعواصف الرمل. لا يفرق النوء بينهم، ولا يتواطأ مع أحد منهم، لا يقتلون عبنا، ولا يقتلون، حتى الأشجار تتمتع غيها بحق العياة، لا فرق فيها بين حي وأغرالا في مقاومته للهلاك

الحياة، لا فرق فيها بين حي أكمر إلا في مقاومته للهلاك هنا أكتشف أن «المطلق» ليس سرى أكدوبة. أكدوبة روجها الذين متمتهم الحياة بما حرمت هؤلاء منه! شيء واحد سأقتم به: إرادة الحياة، فلكي بحيا الكائن عليه أن يتجاوز حتى طاقته على التهما؛ فإذا كانت «إرادة المعرف» ليست شيئا أساسيا في هذا الغبار المضيء، فأن إرادة العياة، على العكس منها، هي المحرك الأساسي لكل شيء. لكل مؤلاء البسر الواقفين تحت وطأة الشس، بلا امتعاض لا يشرون لأنهم

جبلوا على الظمأ، ولا يأكلون لأنهم جياع باستمرار! لا يلبسون لأنهم شبه عراة. ولا يسكنون سوى الريح والصديد: صديد الأسماك المجففة بالرمل والشمس.

مسرت أعرف أن المحيط قريب، من زنخ التجفيف ومن هبرة من رنخ التجفيف ومن هبرة من مهرياته، وأعرف أن الكانن ليس شيئا آخر سوى قبرة من طرن قشرة تكفيها النسمة لتطين واللقمة تتحيا، لا ترويها بحور الدنيا المالحة، كلها، أعرف، وأرى، ولا أقول شيئا، وأي شيء بمكن أن يقال في هذا الصديد الممتزج بالرمل؟ هنا تحس أن والسلطة، أمام قسوة الطبيعة «لا قسوة لها»؛ وأنها أمام والوجود» المعتر بالرمل بلا وجود!

هنا تصن أن الأمور هي، في الحقيقة، في يد الربح، يكفي أن تهب عواصف الرمل لتسكن المغلوقات، وأن ترقى الشمس قبة الكون ليخلو الفضاء، ويسود الصمت؛

لا شيء يولد كبيرا يقول مديقي العوريتاني، معلقا! على أي شيء كان يعلق؟ وما همني طالما أن القول لا يتطلب برهانا، وليس له بالضرورة معيان كل القواعد، هنا، تبده مهترئة وسخيفة، بما فيها هذه، من يستطيع أن يعقل عالما غير معقول؟ أن يعقل عالما كهذا غير الشمس؟ غير هذه الشمس التي لا تبدل بضوئها اللاهب على شيء؛ حتى حبات الرمل تفلي وهي تلطأ تحت أقدام العابرين!

في «الميشونقول» (مدن الصفيح». حسب الترجمة العربية الماطشة، ومعناهما، في الطقيقة، المدن الكاذبة، أو المدن الكاذبة، أو المدن المؤيفة، المدن الدتي في حيث مثالة المدن المسورية المعيقة بالمدينة الأم: «نواكشوط» (التي، هي الأحري» بعيدون فيل، بالنسبة لمدن العالم) ألتقي بعيون صامتة، وبأفواه مغلقة، ألتقي بأجساد هامدة بلا رغبات، بأزوال لا أروام لهذ

بكيانات بلا كيان؛ أين تختفي رغبات هذه الكاننات؟ ومن أين لها بصمت مفيف، كهذا؟ أيكفي أن يعلاً الرمل الأفق ليتحقق الإخفاق؟ وهو ما صار يعلوني بالتعاسة والأمل. أمل أن يدرك هؤلاء أن الصياة، بما فيها هذه التي لا أمل فيها. يمكن أن تنفتم، في أية لحظة، على المجهول، وما على الكائن، في هذه الحال، إلا أن يسترد من مخالب القدر الطاقة التي اختلسها منه طاقة التعرد على وضعه؛ أم تريدونني أن أوئد نفسي في رمل ياسي؟

غريباً، أقف بين كتل البشر، في مواجهة المحيط لا تغسلني

الماء، ولا يردني الرمل إلى المظيرة، أحسني متطفلا بلا حياء، البؤس، هو الأخر، له صبوة وصميمية، له قدسية لا تخترقها العيون المرعوبة مثل عيوني: عيون الكائن البائس الذي يعتقد أند ما لا مار.

غريبا، أحسني بلا صروح ولا وفادات. أستحي من «نعمة المعرفة» التي لا أكاد أملكها، وأخجل من رقة الجسد! في مواجهة هذا الطليط المرعب من البوس، أحسني ظالما!: تمعت فرً ظلمات الذنيا، كلها، وظلمها.

هنا تحس نفسك عاريا بلا حماء البؤس المتوحش لا يدع لك مجالا لتنظير مآسيك، ولا لتبريرها، أي وقاء يمكن أن يقي الكائن من الإنهيار؟ وكيف لا يتحمل المرء مسؤولية حياة بحياها، حتى ول لم يكن يدير شؤونها!

عجبا: لهذا الشعور المتولد عندي: شعور البهمة والاختلاط! كيف أموز بين الكائنات العية، وبين أسماكها الميتة بين هذه الجلود الملومة بالشمس، المطلق بالزنش، وبين قشور هذه الإسماك المرمية بين أكوام الرصال؟ أي فرق بين كلب جائم، وبين رجل ضاو بالقرب منه؟ ما جدري قدرات العالم؟ كلها، إن لم تنشر بها الكائنات، على المتلاف طفوسها؟

واقفاً، بإنذهال، كنت أريد أن أمسك بختاق نفسي، أن أركلها حتى تطير من الألم، حتى تفهم ما عجرت عن فهم، دائما، كنت أريد أن أركبها، كما تركب الأسماك المبيّة ظهور الرجال، صرت أحس، أحس أنني «تأخرت» كليرا في حياتها، وأن الإحساس، لا جدوى من «تلذيم» مقتصر علي، وهدى، أيكن الإحساس، لا المعرفة، هو أصل الوجود الواعي، إذن" ألهذا ترانا نحس من تحب ولا تحس غيره أيكن العردتي إلى مساطب الحواتين، للعرة الشائة، خلال يومين بعد أعر، أبعد مما أرى؛ بعد الإلتزام المطلق «بالأحرين» الأخرون الذين تحملوا اليؤس عنا ولكن، لم على الكانان أن يكون بانسا، ورمياه

تغيب الشمس للمرة الثالثة في موريتانيا، تغيب على كلبان الأوساخ المعيطة بالمعيط، كثبان العلج العتيق المعلوط بالرصاء كلبان الناس المرتمين بلا فواصل على الأرض، أية خارقة تدفع الكائن لكي يكون حجرا؛ حجر بانس، لا حجر عثرة محدة!

في تلك الطلعة البادئة، كنت أتملى الناس حولي وأرتعد: لا صلة ولا تواصل بيننا: أتفرق الطروف الناس الى هذا المد؟ إلى حد البله واللامبالاة! حد الإختلاف للذي لا تألف بعده

ومع ذلك، أحاول أن أفهم، أن أفهم ما است بحاجة إلى فهمه: ماذا ينتظر هؤلاء البشر من التراب؟ ولم ينظرون إليه بمثل هذه المحيرة، وكأنهم «يضريون به الرمل»!

ومن أنا لأفهم شأنا جليلا كهذا: شأن حياة خالطت العبث منذ قرون!

أسمع هدير البحر، وحدي (وكأن الصيادين بلا أسماع)؛ وأرى، مذهولا، أصواجه تقجول في الفضاء حولي (وهم يركبونها كالحمال، بها أتمتع، ومنها بعيشون. تلك هي نقطة الافتراق بيننا: علاقتهم بها حديث، ولا يقتدى لرتباطي بها حدود اللحظة والتحديق. حدود أريدها أن تكون أزاية. لكن البحر كالرمل لا يستقر على حال! أي سحر يسوقني، هذا المساء، إلى المجهول، إذن؟ (مجهول ذات غنت من كثرة البعر» مرتداً)

المجهول، إدن؟ (حهول لتت عنت من ختره البوح مرتيا؟) ماذا أمل، غير أن أدير للشمس ظهري؛ الشمس التي غرقت، الأنّ، في الرمال، أديره لها، لأرى القمر القمر الذي يدأ بزرغ»، للثن وأصير أردد، بلوعة، أغذيتي القديمة: «يطلع القمر، ويغيب ويغيب، ويطلع»:

غير مستقر أنا، هذا المساء (أو مكذا أحسني)؛ ومن يمكن له أن يستقر في عالم من ضباب؛ ولأن الرمل سيد الفضاء فان كل شرء يدو، مهرتراء أو على وشك الأهدارء أنهكه الرمل منذ أول وجوده، كل شيء من الحجر إلى الكائذات. وهو ما سيملؤني خيفة وسيلاناً، أحسني أتقطع كالماء، وأنذر كالرمل (وليس هذا مجازاً). أحسني أخلق فوق نفسي، وأنا غارق فهها، شعور بالجنون اللامري مجتاحتي، وأستسلم له بارادتي.

تحت لفائف الضروء والحرير، تمسهن عاريات، نسأ، موريقانيا الندائد. يتسايان وهن يعشين. وكأنهن بلا عظام أية متعة تشبئها هذه الرقة؟ وكيف نحت الرمل جسومين؟ من غرس في وجوههن الحيية تلك العون التي لا تهاب؟ لا الشمس تخيفهن، ولا الضرء يعيقهن عن الارتباب، يقترين بلا وجل، ويبتعن بلا غياب؛

في اليوم الثالث، تحت ضوء الشمس الباهر، نخترق «دشرة خراكشوطه تالمبين إلى المسحراء إلى «مسحراء المسحراء» بالأحرى؛ نمر بالدور الواطئة المنائلة اللون، المعاصرة، فيوا، بالرمل وبالغيار، لكأن «دشرة نواكشوط» سفية عائمة فوق الرمال التي لا تكف عن مهاجمتها بأمولجها الطائرة.

على الرمل «المدجن» نطير، تصحبنا بأغانيها الرائعة «لبابة»، ذات الشفتين الجمليتين (من الجمل)، والوجه

السفيني، ولأننا في جيب صحراوي هائل، تلعننا منذ أن نمر بقريها المرأة القعوداء امرأة جائمة في الغراب، تذري الرمال بيديها بورن أن يبقى فيهما شيء سرى الربيع وأحس بلعنتها تخترق هيكل الجيب اليباباني لتصب فوق رؤوسنا: لعنة الساكن للمتحرك، المن يمثله كل شيءا

على بعد خطوات من «دشرة نواكشوط»، ندخل الكليان «هل شرجنا منها؟) كليان الرسال الهائلة المجم، المتكومة، بايهة، فرق الأرض، جيال من الرمان، ولا شيء آهر غيرها، سوي المنوء، سوى لهب الضوء العاصف بسكون! سوى شجيرات بالسة تقايم الاختذاق، بصحة!

شمس قاسية، وسكون مطلق، لا ربح، لا هزان ولا خفاق، الشمس تعلن ساعة الظهر المخيفة، وأنا سعيد بذلك، سعيد لأن شمس الطفولة تعود. شمس «الجزيرة» الحمراء، التي تقشط القد من المذنير،

صديقي، ودليلي، وعبدالرحمن، يقود بهدوه، ينظر جانبيا الى ما أكتب، وكأنه يدريد يصمت الطريق، كله، ما أكتب، الأدريد يصمت الطريق، كله، لكأن الدُّمس التي سيطرت على الكون، سحيت منه عجاسة الكلام؛ الكلام؛ الكلام؛ الكلام؛ الكلام؛ الأخياء المتحداد مشيرا الى الجهات، كلها، دون أن يضل الدرام، لكأنه يتمنى أن يضيف احساسه إلى أحاسيسي ليكتمل المقام، ولكن أية أحاسيس مشتلة يكن لها أن تصيف بهذا الكون الأحمر الصاعد، غير الصعة؛ غير مست أشد رهية من صمته؛ عصت الإله الذي الصعة، عند المداء،

قرونا أعود إلى الوراء! منذ متى كنت طفلا في «صحرائي»؟ وهل ثمة مسعراء كيذه! من ينكر ذلك غيري؟ أي جدرى من حياة لا تتقاسمها الذكريات؟ أنا الوحيد الذي يعرف معنى الرمل ويهجته؟ أي ضير في أن يعرف كظيرون غيري معانيه الأخرى، ويهجات التي لا تعمى!

طائراً في الضوء، كنت أبحث، بشوق، عن قيصوم «بادية الشام». وعن شيحها، أبحث عن أشجارها الواجفة فوق قلال الرمل، هذاك، هذا، جنوع «الشجائر» اللينة تقلوى مغروسة في الرملا فكأنها تصر على تسكينه، متضرعة اليه لئلا يذهب بعيدا عنها، لكن هذه الكثبان العظمى ستطير، ستطير مستميرة أجنحة الريح. ويتظهرها، كما طموت أخواتها من قبل

أي سوء في ذلك؟ لم تحاول أن تخضع الطبيعة لأهواتنا! وأية مالقة الشجيرات بائسة في مواجهة كثيب هاجم من الرمل؟ نعبر «واردي الناقة» سرجها، لا تترين مناظر واحته الصغيرة الفاتلة تحت جهال الرمل، أشجار هادئة في واد محفوف بالمخاطر، واد صنحه الرمل الماكر ليطير فوقه كالجراد إلياجم على زرح داشر، أبحث بعيوني الداخلية عن أشجار أخرى أشجار معزفة في برية بلا يروح، لا أحب التجمعات، حتى ول كانت خضرا. ماذا بقي لي، إذن، غير أن أرقى الى الشمس؟ إلى عينها اللاهية، لأتبخر مثل ذراري الماء المتغولة في الصحراء.

أشَّجار والتيتارك»، ذات الأغصان المتجمعة حول جدع قصير، هي، وحدها، التي تعلو الرمل باطمئنان، تملوء بقليل، لكنه «قليل» كبير، من غيرها يجروً على أن «يرفع رأسه»، مهفهفا، في يحر متلاطم من الرمل.

أماً أشجار وأم ركبة» القرمة، فإنها تستسلم للكثبان، منبطحة تعتمها ومقال وردة تستسلم لمشرة تمصيها». وما أن تغير الرمال مقامها، حتى تظهر متقاومة من انزلاقها الأسر، فارجة أغصانها، من جديد، بعد الثمام عابراً

أي تواطرُ حيوي يجمع عناصر الطبيعة، ويعطي لهذا الوجود

نسير واقفين! نقطع مثات الكيلومترات، ونحن في مكاننا، الشمس والرمل لا يتفيران (وهما مع ذلك في تغير مستمر)! وهل يشبه كثيب كثيبا؟

في الصحراء تبدو الطبيعة خرساء، وهي تتكلم، كانناتها لا تعير عن المركة إلا بالسكون، وفضاؤها معتم وهو مشرق الرمل يقرأ خفاياها، والربح تنقله.

ضوء شسها الساطع يفضح كل شيء. لا سر في المصحراء كل مخيوه مكثرف. القضأ والبحرع، الرغبة واللهفة، المكر والهبان. الفطأ والعظيل (قلب شمة صحواب في المصحراء). الموت والمعياة.. كلها، تعاذيها كانتائها بلا مزية، تعانيها كما يقتضيه «منطق البحود»؛ هذا الذي بلا هنطق

الصحراء هي المطلق. والمطلق يبتلع كل شيء، بما في ذلك وجثت» الأحياء الواقفة، بصبر، فوق الرمل، «جثت»؟ وأي اسم أضر ألييق بهذه «الحثالات» الحية، الساكنة تمت الشمس بخنوع، لا تقوى حتى على البحث لها عن ظل! عن ظل عابر، الرمل، سيد الصحراء، وحارسها الأمين، هو الذي سيبتلع هذه

الرسومات الحائرة، عندما يحين الأوان، سيبتلعها في جوفه الذهبي الساخن.

في «صحراء موريتانيا» أشبع شموسا وغبارا، أشبع صمتا ورمالا، الأفق فيها قريب، وهو بعيد، الرؤية واضحة، وهي غامضة، الضوه ينير ويعني، والوهاد تتوالد كالأجنة، الرمل فيها ينبع من الرمل، لكأن الأرض لا تحوي شيئا سواه!

بين «الأعلاب» و«الطرحات» نصعد ونهيط نصعد ونهيط بمتعة لا تقدى كمتة من يتلمس تجاويف سيدة طبعة، في إحدى الطرحات نصل إلى «الفرات»: حيث أبار الماء المشروب منشورة كاللألئ على الرمال»، «الفرات»؟ أودد، مستفرياً. ويقولون لي إنها من أبار الهناء أدا الأساطير نقسها! أساطير ما بين النهريا للعظيمة. أم الأساطير كلها.

بعد طرحة «الديروك»، و«دار السلام»، نصل طرحة «الطائف»، مرة أخرى، أماكن وأسماءا أسماء مستعادة، حتى لا أقول مستعارة، أم تاريخ مردد؟ أي تبرير يجعلنا نوسم هذه المسحراء المتشاسعة بأسماء محدودة، تكاد تحصرها بين فكينا، سوى الاستلاب استلاب التاريخ الساكن بتاريخ متحرك، استلاب الرمل بعن يجرق على تحديد.

في «بتلميت»، وهي بلدة صغيرة في الصحراء، بيوتها تلطأ تحت كثبان الرمل، منتظرة أن يدمها، ذات يوم، يعيش الناس بلا مبالاة، لكأن الرمل أنساهم الأمل والخوف، معا. أناس يتحركون وهم «سكاني».

ينظرون حولهم بلا انفعال، وإذا سألتهم لا يجيبون!

عم يمكن لك أن تسأل، وها هي ذي المنحراء مرمية أمامك بالا حجاب؟ الشمس لاهبة، والرمل بالا ظل، ولا هواء يحرك الألسن والشفاء.

وفي مقلتيك تنعكس الظلال: ظلال الأوهام المخبأة في بطنك كالجرابيع

الأن أدركت (أمل ذلك) أن «المعرفة» هي ما تحس، وما ترى، ما تسمع، وما تطول، لا ما تطلم به. وهي، كلها، واحد! عم ستسأل، وأنت لا تعرف حتى موقع السؤال؟

في قلب الصحراء كنت أتحجب: لم قية السماء زرقاء إلى هذا العد، وأطرافها "شهب ولم أكن أموث أن الضوء يتكثف في الأطراف لينقذ الكون من الموت، شمس المسحراء هي الذي تدفئ الماام، وهي بعد أن تفرق الصحراء بضربها، توزع ما بقي منه على بقية الكون، منزة أطرافة الفارقة في الظللة.

باعثة بعض الدفء فيها.

عند المساء نضرج من الجعيم، لجأنا إلى خيمة «أحميد» الوحدة ظهرا، وها هي ذي الشامنة مساه، ولا نجراً على الفرح. سنتظر ساعات أغرى قبل أن تتمكن من الوقوف في وجه الغيمة الجميلة. كانت الشعس قد أنطقتنا الحظيرة، عنوة، وهي، الأن، تتابع حجزنا في شناعه المحاصر بالفسرء، تحت تلك الخيمة الساعادة، حسونا اللبن ومرق اللحم: لحم ضلوع الجمال الهائلة العجم. أكلنا التمر والسمن، انبطحنا، قمات قصدنا، ولم خفلت من وطأة الحرا تجمعت النسوة، صولنا، وتغرقت، فركنا أفواهنا بالساويك، وتبتلنا كالرهبان، تحت المعمد، المناس.

نتهياً في ظلها ونحن قعود: من يستطيع أن يقف على قدميه وسيف الشمس مسلول؟ وفجاً يوزيبنا «اهميد»: اماذا تحوصين كالجديان؟ الشمس، مميرها أن تغرب، والمر لابد أن يزول، أي شيء يدعو لاستعجال ما سيحصل في أواته غير قلة المقراح اقتمرا!

في فترة «الدهميس» نغامر بالنظر الى البر، الى بر ملى، بالضوء والسكرن. حتى للنسوة، ذوات الارداف العظمى، تجلم بلا حراك، لا تكلف نفسها عناه حركة هى في غنى عنها. يدخل، ويخرج من يحب، وهى لابدة، مثل أنثى القطا فوق بيضاء العلى، والغراج.

في «صحراء موريقانيا» المترامية الأطراف، ثيدو الكائنات، فيمي تزهف بين كثبانها المعظمي، ديدان لا كيفونة لها، ولا اشرا لكنها ديدان تعرف أين تضم أقدامها، وكيف تذهب وتشيء تعرف، في هذه الصحراء اللامتناهية، التي لا تعترف بالاتهامات، إتهامها! وفي المصير تيلس، متأملة، فوق ظهور الكثبان، متطلعة، بلا ملل، في فضاء فاغر فاء! فضاء مستعد لابتلاغ العياء الكرك الأرضي، كلها، بلا عناء.

ولكن، لم تراهـا لا تكف عن «الحركة في مكانها» والكون حولها ساكن من الضور؟ لماذا لا تصدر صوتا عندما تتنقل؟ وما يدلاً هـيـاكـا عا المطبقة؟ بماذا تحدق منه الوجهه المحروقة؟ وأي شيء يعقد السنتها، وهي تلوك الكلمات؟ أتكون تلك هي السعة، وقد أدركها العمق سعة تتساوى فيها الكانفات كلها، بلا تعييز؛ فليس ثمة مجال للتنافس، ولا مكان للزمام؛

لا ضوء أحمر في الصحراء. الكائنات هي التي ترسل أضواءها

العيوية تنتجنب الأخطار، وفي عواصف الرمل الرعناه، يمكن أن يختنق أي كانر، باي شيء، حتى بلعابه، الشهس الأزاية، نفسها، لا تقاوم موجات الرمل المرعبة، الموادة للاختناق، هذه الموجات العظمى التي ستحصرها بين نراتها، بلا رهبة، ساحبة منها نورها، مثل امرأة تسحد زيدة الشناء.

منا يبدر، بشكل واضح، أن وجود الكائن، فوق وهاد الرما، ترامل وعبش: لا يترك أثرا، ولا يبنى عله، وجود غير متراكم، ترامل، طلا «اقتصاده المعد الاستقبالاك الفوري البناش كنت أحلم بالخلاص من السلعة (مثل كل المتطرفين التعساء) وهائذا أفي على عالم بحيا، منذ الأزل، بدونها، دون أن تتحقق سعادتا أية حماقة تراد في ذهن الكائن اطروحاته، إذن؟ ركيف تصير، هذه، مصدرا للاقفال عليه؟ كيف تصير دوغما

أترك «مسحراء موريتانيا». وأنا أحس أنني لم أتطم شيئا. ساعود بما أنيت به، قناعات سخيفة، وقواعد مهترتة، وأفكار جاهزة (على طريقة كهار شعراننا) للإجابة على كل الأسئلة. حتى تلك التي لا تطرح! وفي الحياة المطبقية، التي «رأيتها». هذا، لا جبال للأسئلة، ولا للأجدية، أيضا.

فما بالنا نتعذب في «تفكيك وتركيب» مفاهيم باثغة، لا جدوى منها!

منا يبدو وإضحا أن تلقف دمفهوم الحداثة، الغربي، وتقليده وهوات، منكل «قردي» شوء مسارات ومشاريه، خرب قواعد وهوات، وقت تراكمات تداريخية عظمي لصالحه (لمسالح الطهوم مرعبياً، تنظر حوال الذي لم يكن معلوما)؛ وهو ما يحربول الأن، وأنت تنظر حوال بلا رعاة؛ حتى لتكان تتسامل إن كنت لا زلت على سطح بلا رعاة؛ حتى لتكان تتسامل إن كنت لا زلت على سطح عمية على التخفيم، كمن التحق عمية على التخفيم، عمي التي ستحلا مهجتك بالنشوة المسارة المتال المحدود على جهله الذي بلا حدول النسان المحدود على جهله الذواب. لكان المحدود على جهله الذواب. لكان قسمة قبوبا وهي صيادة. تعرف كيف قسوة الصحداء حلت نعومة فيها. وهي ميادة. تعرف كيف تصيدنا وهي تعلي بحبائية، وهي تضعاف، كنف تتملي بحبائية، وهي تضعاف، وهي تحكي، وهي تعليم حواشها الأرض، وهي تعليم حواشها التي تكان أن تتطي عذباً. أو الأرض، وهي تلعلم حواشها التي تكان أن تتطي عذباً.

ألهذا يسمون جنس هؤلاء «بالبيضان»؟ والواحد منهم

(والواحدة كذلك) مزواج، همه التمتع بالجسد وبالريح. الواحد منهم، كما احسست، كالصفر يرى «الآخر» فيشتهيه، ولا يعف عن نهشه حتى يموت... من الشول.

ص طوحه منفي يعود... من مسور. أما «الزوايا» (وهم المثقفون) فلا يختلفون عمن عندنا منهم: كلمات، كلمات، كلمات.

«الزناكة»، وهم الفعلة، وأهل الرعي والخدمة، لا يختلفون في شيء عن أشباههم ممن يسمى: «البروليتاريا الرثة» في جهات العالم الأخرى، لكأن «ماركس» لم يقل إلا حقا!

وفوق هذا، كله، يهدو «المجتمع» الموريتاني «مجتمعا نسبيا». بل شديد التمسك «بالنسابة»! لكأن رياح الصحراء وأهواءها، تقلبات رملها وهشاشة حشائشها، لم تعلمه إلا التمسك بالكهاء!

كانت الصحواء غاضية هذا اليوم. وعندما تغضب الصحواء يترمل كل شيء: الغيم، والضوء، والبحر، والكائنات: تتحرد ذراري الرمل التي كانت ملتمة لتطير فرادي. تصير تحوم مثل طيور مجهرية في الغضاء، ويغدو اللون الفضي سيد الكون، ولأول مرة، يتجلى لي غموض الفضي ولسوته؛ كنت أحسب أن الأسيد هو القامض، ولم يكن الأسود، في هذا المناخ، سوي

في عواصف الرمل التي لا تقاوم، كنت أفكر بلا انقطاع؛ اين كين الطال في ملاقة الانسان الدري يمحيطه؟ وكيف يمكن مقاومة الاندثار؟ كنت أرى واضحا مدى القير، والزيف، والقعم، والانتصار، أرى الكنس النفسي، والانهيار عند مؤلاء البيش الهائمين كالبهائم في القضاء إلى اين ترامم بسيرين بلا مبالاء؟ وأي ملجأ سيتقدهم من بحر الرمال السماوية؟ كمان يبدو وإضحا أن العباد لم تعنى عندهم شيئا أغر سوى «القوت» المار» عمار» «عدا»، عند من يعرف كيف يعد. ولم يعد للموت ذلك البعد المغيف، مسار حالة من حالات التردي الأخرى، التي يعيشونها، الآن، أمام عيني، اللمغة،

عندما يسيطر الرمل على القضاء فأن كل شيء يغدى رملا أترجمل السمماء، والأرض بالأصل رصل). الأحجار والماء والأحياء والزواعة، والمغريات، الأسد والثعلب والجريوع والنسر والأفحي، كلها، تتضاوى حين يهب الرمل. لكأنه يذكرها يعميرها المحتوم، بوجوب خضرعها المطلق له. حيث فكر الكائن لا يجوز على الإبتاء عنه خشية أن يقيه. وجسد لا يفاءر، وال بخطوات قليلة، حتى لا يغرق. يصبح الكائن،

كله كتلة ولحدة، هدفها «البقاء على قيد الحيادة» وهو، شأن كاننات الصحواء الأخرى، كلها، من الأشجار الى الأحجار يكندو جزءا من هذه الدواسة القاسية التي هي، «العياة اليومية»؛ وهي، على الأقل، ليست حياة طفيلية، لا تزعزعها الأحلام، ولا تفسدها الأومام، أها كيف أعير عن ذلك؟ كيف أشرح ما لا يصتاح الى شرح؟

تكاد تكون كلمة «المطر» كلمة لا ملموسة، كلمة «متفيلة».
تماما، المطر، هذا، شيء مطلق! و«مطر على الكثبان» تبدو
شديدة الاستحالة، مثل حديد يوقص طرياه! والقادم من
أوروبيا المشعمة بالماء، إلى صورياتانها المترعة بالرماه،
كاقادم من كهف مائي الى أديم من الجمس.. وفياة، أجدني
أكف، بقسوة، عن هذه المشابهات البليدة، عن تشبيه وجود بما
كلا يشبهه، ففي الحياة لا يشبه شيء شيئا أخر، أبدا، ولكل عالم

في الصحراء لا ينتظر الدرء غياب الشمس, ولا شروقها، أيضا، للقمر دور حاسم يكاد يقارب دور الشمس, للنجوم أساطيرها وتداويرها أساطيرها وتداويرها للجهات في الصحراء، طقوس وأماديم، وللفصول خصائص ووصايات، للنوء فيها تصاريف لا تلمس، وإن كانت ترى بالنعين، حتى الرمل يبدر كاننا حيا. يعايش الناس، يجانطهم كالربح والنسمة والضياء، لماذا انتدمر؟

في الصحراء لا وجود لشيء آخر سوى الصحراء الصحراء محشوة بالكرن، وكأنها تلفيص جوفري له. فيها «ما هب ونب»، وهـي لا تـضفـي أسرارهـا عـمن يريد أن يراهـا، لكن المنطقل عليها لا يرى منها سرى القبار.

في بحور الرمال التي لا تتفير (مع أنها في تبدل مستمر) تنمحي الذاكرة، ويهيمن الخيال. يفدو الكائن قطعة منها، ولا يتحرك عقله إلا للاحتماء.

علاقة الكائن بالمكان فيها تغدو علاقة خطية، أفقية، حتى ولو اتجهت الى الأعلى! علاقة تحكمها البساطة والوضوح. لا تحتمل التأويل، ولا يهمها التحليل، أقرب الى البراءة، منها الى الغباء. علاقة أمية بالمتياز.

لا شيء يمالاً الدين سوى الصحراء، هنا تدرك لم يسكن الزهاد في الصحارى والقفار، هم يفعلون ذلك ليروا العالم، كله، بلا نقوص. ليستوعبوه، دفعة واحدة، كما يستوعب الطفل حية في

في صمت الصحراء المعمم لا يتكلم سوى النظر، وعندما تتكلم

مع أحد فيها يستمع إليك باهتمام، قبل أن يجيبك صمتا، لكأن الكلمات ستلزمه بما لا يريد.

الأرض في المسحراء ليست هي الأرض. إنها تراكم الفيار الأزاي، وهي لينة تحت قدميك، وإذا انبطحت فوقها تسيل، وهو ما يوحي بعدم الاستقرار المستمر، ويدفع الى البحث الدائم عن شيء صلب تمسكه بيديك، حتى ولو كان وهما.

الأرض كرة من غبار، وأنت تسبح فيها.

يوم الصحراء ليس طويلا، ولا قصيرا، إنه دهر، دهر ثابت الملامع، وراسخ، منذان تبزغ الشمس شرقا، اللي أن تذبل غريا، وفي هذا البحر، من الشمر، التقيل، تحاول الكائشات، على اختلاف حدوسها، أن تجد لها ظلا، تلك هي مشكلتها... الحدد بة

أننا عابر، ولكم أشعر بالسعادة لأنني كذلك.. لأنني تطلعت من شروط الأمكنة، ومن ذلتها، تطلعت من أضطهاد المكان لي، ومن تلافيف، لا هذا ولا هذاك، أذا عابر، أذا الكائن~ الطير والعالم بيتي.

لا تدفنوني عندما أموت. ولا تعرقوا جلتي كالمجانين، إلقوني عاريا في المسحراء، دعوا وجوشها الكاسرة تنهشني، وتذرو رصالها الصفر على جبهتي، وحولي تتطاير أشواكها الوخازة كابر الجليد.

دعواً نسورها تنتف أحشائي، وفوقي تمر أفاعيها الرقط ساحبة أجسادها المخروطية الفلس أريد أن أتطل كما تركبت، أن أتفتت كما تكونت، أن أعود إلى حيث كنت، أن تحضنني أمي الصحراء، كما فعلت أول مرة.

الهوامش

 الدشرة: البلودة، او العدينة «اللارمجمية» (وكأن يدو العموراء المحمين بحركتهم المستمرة، يعتبرون سكون العدينة واستقرارها المغرافي دشرا)

- الأعلاب: أعالي الهضاب الرملية، او قمم جبال الرمل بالأحرى. - الطرحات: المنبسطات الرملية المتكونة بين جبال الرمل، وقد تكون أحيانا خضراء، مثل سهوب الجبال.

البيضان، الزوايا، الزناكة: فئات اجتماعية متمايزة الى حد ما، وإن
 كان من الصعب لغريب عن المجتمع الموريتاني إدراك خصائص كل
 مديا.

«الدحموس»: فترة ما قبل غياب الشمس بقليل، وفيها يتبدل النوء،
 وتفقد الشمس سلطتها على الصحراء، وتبدأ الكائنات بالحركة والظهور

تمستان

دوار المساضي

كان صوتها شجيا وعلى شيء من الألفة، فبعد أن طرقت الباب لثلاث مرات كما كانت تفعل من قبل، فقد طلبت بنبرة ثابتة أن يفتح لها الجاب، لم يستحب، كررت نداءها فلم ينهض عن سريره، اذ كان هذاك في تلك الساعة المعتمة ما يغلق رغبته عن الخارج: عما هو خارجه وخارج غرفته، وفيما هو يسمع نداءاتها الملحة، فقد كان ولسبب لا يدريه عازفاً عن الكلام، فلم يبلغها رغبته في الاختلاء بنفسه وكانت ستحترم هذه الرغبة لو افصح عنها، ثم قالت من وراء الباب انها ترغب في التحدث قليلا اليه وليرهة من الوقت ثم تتركه في حاله، ولدهشته فقد شعر أن كلامها لا يعنيه وانه ليس المخاطب به، فإذا بها ويبطء شديد وكما في الأفلام تدفع الباب، وقد أقلقه حينها ليس دخولها المفاجئ، بل اكتشافه انه ليس في غرفته، اذ لو كان فيها وليس في غرفة اخرى لاغلق على نفسه الباب كما يفعل دائما.

بري حسن سي سيب ويد المراة التي سبق ان عرضها فاسعدته واشقته، على ان شعرها طويل هذه المرة وكذلك في المسابق المفاجأة والاتحادة القويمة للماضي، فإنه لم يشعر نحوها بشعور هاص. أما على وقد دهلت متسلة فقد فوجئت به وهو مستلق على السرير ساهما في الغراخ؛ اعتذرت له عن فتح الهاب دون أن يأذن لها بالدخول، ثم سألته فيم امتناعه عن النهوض والوقت يقترب من الظهيرة، ثم بنيرة اعتذارية؛ إذا كنت تنتظر آحدا فلسوف

أغادر في الحال. وسألته ان كان يشكو من شيء، وهل أصابه مكروه، وهل تطلب له طبيبا، ومنذ متى وهو على هذه الحال. ولما لم تصدر عنه نأمة أو صحت ضقد زعقت به: ما بك. ألم تعرضني، هل تسمض،؟

كان يعرفها ويسمعها، وكل ما في الأمر انه فاقد الرغبة بصورة شبه كلية بالكلام. وحين أدرك متأخرا انه ينبغى له وفاء للماضى الترحيب بها والرد على أسئلتها، فقد اكتشف عجزه الطارئ عن النطق وكذلك عن النهوض وحتى عن مديده لتحيتها. أدهشه ذلك وكدره، دون أن يبتئس بالمرة، فقد زين له حينها ان اطرافه وأعضاءه تتواطأ وتتجاوب معه جيدا، في عزوفه عن الكلام والحركة. حتى سألت: هل احضر لك ماء. وما ان سمعها حتى أدرك عطشه. أوماً برأسه بالايجاب فاسرعت الى احضار كأس شفافة من مكان لم يتبينه. اقتريت بالكأس الممتلثة من فمه الجاف وسقته الماء من يدها الصغيرة؟ شرب الماء كله منتشيا بمذاقه الحي، ولكأنه لم يشرب الماء منذ زمن سحيق، ولما استعادت الكأس الفارغة منه، حانت منه التفاتة الى قميصية قاذا يصدر القميص ميلل بكاملة، فلم يتمالك نفسه بعد كل هذا التحفظ من الضحك، تمتم لنفسه من شرب الكأس.. أنا أم القميص؟ شعر بيرودة الماء تداعب صدره، فقال بصوت مرتقع وهم لا بدرى إن كان يويخها أم يمتدهها. كيف فعلت ذلك.. أنت ساحرة.

^{*} قاص من الأرين

ويداً صدى صوته يتردد في الغرفة الفسيحة، كصوت ممثل متوحد أمام صالة بمقاعد فارغة. سمعته وضحكت وهي مأخوذة بالصدى لا بخروجه لأول مرة عن صحته، وقالت من خلال نظرات ثابتة لم يتبين ان كانت ودية ام عدائية: لست ساحرة.. أنت الذي غدعتني أولا. قالت ذلك باعتداد شديد وما لبثت ان اتخذت مظهرا شبحيا بلا قوام وانطفأت. وقد ترك اختفاؤها المفاجئ دوارا أهذ يعصف برأسه، حتى بعد أن استيقظ مما رأه في نومه. برأسه، حتى بعد أن استيقظ مما رأه في نومه. دوار الماضي قال لفسه وهو يبتسم بحياد، قبل ان ينهض ملتسم قطارت ماء تبلل جضاء ملقه.

تحت المراقبية

الطفل الذي يناهز السنوات الأربع، اقتعد أرضا تتخللها أعشاب شبه جافة في حديقة عامة، وقد اصطحبته هناك لعله ينسى امه الفائبة ثم لاحظته وهن يرقب باهتمام شديد شيئا على الأرض. سائته: ماذا رأيت؟

قال[.] هذه..

وأشار الى نملة

ثم سألني ان كانت تلسع، فأجبته بالنفي.

كانت نملة شقراء دقيقة تدب على الأرض بنشاط
واسعدني انه لاحظها في ساعة الغروب. وقد حاول
بين تردد ووجل وفضول.. حاول أن يلتقطها، لكنه
تراجع في النهاية، ثم أهذ يلاحظها وهي تدفع قشة
تمترض طريقها، ولقد تمكنت النملة من زحرحتها،
فيما الطفل برمقها باعجاب، حتى انه حاول مد يد
قال انها تدفع القشة برأسها، وافقته على ذلك. غير
الها لم تلبث أن تعبت فتركت القشة ومضت في
سيلها متثاقلة، تتسلق الأعشاب وتبحث عن أرض

حمل طفلي القشة ووضعها من جديد في طريق النملة.. سوف تفكر أنها قشة جديدة قلت له ضاحكا، فلم يأبه لملاحظتي. دفعتها مرة ومرتين الى الامام، ثم تركتها وشقت لها طريقا جانبيا. ولما وضع الطفل في مرة ثانية القشة أمام النملة، فقد عمدت هذه المرة إلى الدوران والانكفاء الى الوراء.

هريت . قال إنها هريت، سألته هريت منك؟ فقال: إنها لا تراه.

ثم قلت له ان القشة ثقيلة فلم يصدق (لم أقل له بالطبع انها قصمت ظهر البعير، فأنا نفسى غير مقتنع بذلك) وقال انها صغيرة جدا وخفيفة جدا. فقلت له: لأن النملة هي أيضا صغيرة جدا وخفيفة جدا، فإنها تعجز عن دفع القشة أمامها. لم يصدق ولم يتمالك نفسه من الابتسام، ونهض واقفا وعيناه مازالتا تحتفظان بلمعان الفضول، ليفتش مرة أخرى عن النملة والقشة، فصادف قشا كثيرا ونملا كثيرا وحاول هذه المرة أن يدوسها. وقد نظر صوبي يسألني رأيي، وقبل أن أجيبه تقدم منه فجأة جرو صغير لم تلحظه من قبل، وأطلق تباحا قصيرا أفرعه، وسارعت سيدة عجور في المقعد المجاور صائحة على الكلب ودعته للعودة إليها وقد فعل. أدنيت صغيري مني ومسدت على رأسه: الكلب لم يؤذك، انه صغير لا يؤذي وأنت لم تؤذ النملة. فهز رأسه بخوف ويدا على أهبة البكاء. وقد لاحظت ان السيدة في المقعد المجاور ولكن ليس الشديد القرب، لاحظت انها تسمعني تهز رأسها وتغمغم بكلام لم أسمعه، وتمسد على الكلب بطريقة تشى بالتوبيخ والعطف معا. وريما كانت تراقبني من البداية دون أن ألحظ ذلك، إذ كنت منشغلا طوال الوقت بمراقبة الطفل، الذي يراقب نملة غافلة تجد في طلب رزقها.

مرأة في المانة العانة في حراة

حين ارتعشت يد الشيخ محمد عبد الجبار النفري وهو يحمل ريشته المنقوعة بالمبر، اندلقت الدواة على الورقة الأخيرة التي كان يحرص على ملئها بدقة بعد نفاد ما لديه من ذخيرتها. سال الحبر مظلماً كالليل على ظهيرة نقية، على ضحى صاف، خال من بثور ذكري أو انفعال.. يسيل الحبر ويرسم خطوطاً والتفافات تصنع هندستها قوانين غامضة. فما يبدو عبثياً وعشوائها من سيلان الليل على الضحى.. العبر على الورقة، هو في جوهره تناغم مع قوانين طبيعية وانصياع لمسارات تقدرها هندسة كونية. في هذه اللحظة سرت الرعشة من اليد إلى الجسد برمته، لم يستطع إبقاء نفسه متوازناً في انحنائه، فارتد ليستند إلى الوسائد مراقباً شعلة سراج متراقصة ، رأى فيها روحه.

همس النفري لنفسه.. إذا كانت هذه القوانين المنسجمة انسجاماً كليًّا، الممتدة في جسد الظاهر كشرابين تمده بالديمومة، فالأبد أن تكون لها نظائر أكثر غموضاً وحمالاً تحكم حياة وقوة الباطن اخترق بصره باب الغرفة نصف المفتوح إلى الباحة حيث يشالط غشاءً شفيف من فضة القمر رداء الليل الحالك على البلاط. جال ببصره على الجدران.. صفوف الكتب، كان يرى خطوط الالتقاء والاستناد والزوايا. التضاد والتناسق في الهيكلية العميقة للظاهر، فأحس للحظة بأنه يقبض على الفكرة التي تسكن عميقاً في كل نقطة .. في كل خط .. في كل زاوية. فكرة الأبدية.

كائت الأبدية هناك مغلفة بكل تلك الضوضاء المريبة الملقية على الحواس.

الحواس بهيمية لا تدرك القيمة المتعالية لانتظام الظاهر نظرنا إلى الأشياء حسياً هو نظر الأمي في سطور كتاب لا يرى منها سوى التواءات أو استقامات يجهل قوانين رسمها. بتعاضد المواس والعقبل يتضح المعنى وتصبح القوانين مدركة، ويالروح.. بالمعرفة الذوقية تصبح القوانين المُدرَكة جمالاً كاملا وأبدية مطلقة.

* قاص من العراق.

كذلك فكر وأغمض عينيه، يريد لهذا القلق أن يستكين يوماً ما.

لن ينبجس النور - الذي يبدد عتمة الظاهر واختلاطه المريب -من مصدر مادي. سينبجس حتماً من مصدر متعال! من جهة عليك أن تفكر بمعرفتها!

عليك أن تستدل عليها في خرائط أخرى .. خرائط يحب أن تحدها أولاً .. يجب أن تتعلُّم كيفية تمييزها، كيفية رؤيتها (نون)! ريما كانت ميشوثة في الهواء، ريما في شفرة الظاهر في التناسبات، التناقضات، الإئتلافات والاختلافات. أن تبحث عن النور الذي يكشف الغيب، النور الذي لا يشم من خارج الأشياء بل من داخلها.. من جوهرها ليصل إليك. أن تبحث عن النور والمرئيات في طبيعة أخرى، فيزيقيا مغايرة. لهذا فالسؤال خداع .. السؤال استفزار للأجابة .. والاستفزاز بنافي التأمل. لكن التأمل يبدأ من السؤال ا

من هنا يتحتم الابتداء. من تأمل لا ينطلق من الأسئلة. تأمل لاقصدي غرضه الوحيد ليس السبر والتفسير، بل التناغم.

الشعلة تتراقص وموجة من اللهيب تصعد في عروقه، يغمض عينيه .

جيم

أ، ب، ج خرائط لا متناهية . هل يقردك هذا إلى التيه ؟ كنت قد حلمت من قبل، في ليلة ساخنة بأنك في قلعة للحروف بخلت منازل الحروف .. زرتها حرفاً بعد أخر. تجوُّلت في الصوامع التي تحرس كياناتها الشفافة جدا.

غير أن الحلم غاب، وغابت تفاصيل كثيرة معه. لم يبق بعد انجلاء الحلم سوى الشعور الذي اختزنته حواسك .. شعورك وأنت تغادر القلعة بأنك أنهيت للتو زيارة جمع من المهرجين، في اللحظة العميقة من كآبة وجودهم!

الحروف مهرجون يعرضون وجودهم للاستعارة. في الصوامع التي غلُفتها الكأية تحدثت إلى الألف وريما استطعت أن تستوعب إفصاحه عن وجوده.. عن هويته .. أن تفهم شيئاً نسيته الأن عن

كونه كيانا منفصلا.. غاب الحلم وذابت تفاصيله هناك. ربماً من الأنضل أن تعدد صداغته .. أن ترمَّمه الآن كأول مفتاح لأول الخرائط.

ماذا كان الألف .. هل كان شخصاً نحيلاً .. ليس هو بالرجل ولا بالمرأة .. رجلاً بنهدين صغيرين شاحباً ينطوى على أحزان ليست بالمبررة. كان يرقص بيراعة. ريما قال لك أو أراد أن يقول .. إنه هو جميع الحروف أو أن الحروف جميعها نشأت من ظلاله. نسيت الآن لكنك تتذكر بالتأكيد غروره المبطن .

سرت مع الألف في الأروقة وعدت معه إلى الصومعة يداً بيد. كنت تطمع لأن ترى منه لمظة صفاء.. أن يُشرق. لكنه كان مشفولاً بألامه الداخلية، بالخرائط الفائبة التي تعكم وجوده وعدمه ولهذا ذهبت إلى الباء ثم إلى الجيم... ثم الهاء. في القلعة يتردد صدى ضخم لترنيمة تتكرر بلا انقطاع.. لا سبيل إلى استعادة ما تقوله الترنيمة.. حين غادرت القلعة تبدد كلُّ شيء والترنيمة تحوَّلت لنغمة هزيلة متقطعة.. لم ترحين التفت سوى غبار من ضحكات المهرجين يدور في موضع القلعة.

لم تر الدال رأيت انعكاسه على الأشياء ، كان يقف وراءك في باحة يغمرها الأحمر، رأيت انعكاس وجهه في حوض ماء .. بقيت تنظر إلى ترقرقه على السطح. أراد أن يكاشفك بسر عميق، ولكن بلغة لا صوت فيها ولا حرف .. لغة من توازن الأشكال ..من توالى التحولات .. كان يؤاصر ارتباكك وقلقك. ما هي الأصرة التي يمكن أن تجمم كائناً بحرف؟

كأن جميلاً لأنك لم ثره بل رأيت انعكاسه. الانعكاس حالة أرقى. ألست أنت الانعكاس في المروف؟ في اللغة؟ في الفكرة؟ أنت في أجملك انعكاس على شيء ما. يدلك الدال على مفتاح آخر! عليك أن تنعكس وأن تترك الإنعكاسك حرية التجوال بحثاً عن مسارات غير هذه

المسارات المضللة

هكذا تنشطر الى كاثنات عديدة غير متشابهة. تتفرُق في الجهات .

المقاصد مختلفة، والبواعث مختلفة أيضا

ترى نفسك الآن كقطيع من المهووسين انقطم حبل يشدهم فانفرطوا يتقافزون على أرضية المتاهة!

تصعد الآلام كموجة شرسة لتلطم روحك .. أيسكن كلُّ هذا الجنون

فىك؟ أينطوى تماسكك الموهوم على هذا الاختلاط المرعب؟ تتناثر أيها الشيخ، ترى التعدد يسيل من ثيابك.

ينسلون عن واحديثك ويهرعون إلى الجهات!

عليك أن تجمع نفسك الآن. أن تتقمني آثار الخارجين عنك وتجمعهم في خلل هدنة ما. أنت قبيلة ذابت آصرتها فترامي أبناؤها في الآفاق. وحيداً.. خالياً منك تحدِّق في الصحراء، عليك أن تستعيد (أنواتك) الهاربة في رحلة لم يقطعها أحد من قبل.

جوادي يترك أثاراً لطيفة على الرمل، لم يحفر استواء الرمل عميقا. بمداعية تستقبلها الصحراء بالا ألم وتنخفض تعتها كانت حوافر الجواد الذي يحملني تتقدُّم. أنا الشارج في رحلة صيد غريبة. رحلة صيد لم يكن باعثها المتعة ولا الظفر، كما لم يكن باعثها السؤال .. بماذا يتصل المدى وأين ينتهى الانفتاح القصى لهذه الأكوان؟

أنا في رحلة الصيد التي وجدت حياتي بأسرها تقودني إليها. كأننى كائن هو في أبعاده العميقة، ثلاثون طائراً تطلق في سرب مهيب. كأنى كلُّ ذلك التعدد الهائل من الأجنحة والاشتياق المقدَّس لأصل خفي (قاف) . يحملني جوادي في هذه الصحراء أتعقُّب الطيور التي هريت مني، لا تقنصها، قلا أحمل معي سهاماً ولا قوسا ،وتنقصني مهارة الصيد أتعقبها لشيء لا أعرفه .. ربما لمشيئتها في أن أتعقبها !!

ستأتى إلى أول المدن هذا. المدينة سوق للقصول (طاء) . تخطر -لتبحث عن ملامحك. تريد من أشباهك أن يعودوا إليك. تنظر في الوجوه. تسأل أول القريبين منك هل أنت أنا؟

كم غامض هو (أنت) .. والأشد تعذراً على الصياغة هو (أنا). بعد أن أختفي الضجيج، هؤلاء الذين هربوا منك تركوا صمتاً مطبقاً في أعماقك. لست الآن سوى مرآة هامدة .. مباحة لمرور الأشياء عليها. أول المدن تتمرأى عليك .. تدلق حياتها على سطحك .. تريد أن تلم إنعكاساتك .. تريد أن تستجيب لقوة الجمال فتتحطم .. وأنت تدخل الحانة تريد أن تدخلك المانة .

يعتريني التعب. أنت محمد عبد الجبار النفري وأنا حسن ناصر. هل أدفع بوجودي للمرور من خلال كيانك المكتمل ؟

أم أنت الذي تدفع بكيانك غير المكتمل للمرور في وجود حى!

المدينة سوق للقصول. حقل للزمن ولهذا فأول ما يصلك من خرائطها هو الانقضاء. المدينة تكريس للفناء، أقيمت على وهم

تعد للزمن طعامه من جدران وحوانيت وصوامع وأبناء. إنها تفرش له الطريق ليترك آثار مروره واضحة!

هنا في سرق الفصول أنت استجابة مسكينة تهينها قوة الفناء. ياء كاف لام ميم

تكلُّم المطلق فانبثق الملكوت من كلامه. تشيَّناً الكلام وصارت الأسماء موجودات. وبالكلام سيعود الملكوت إلى أصله. إلى . . .

لكن الكلام متامة وقرام هندسة المتامة هو التكرار والتشابه والتمويه. المتامة في ذاتها ليست متامة, إنها عسيرة وغير قابلة للسير في شخوصها أمام المقلل اللموض إذن ليس في الوجود، المعرض حالة عقلية, والارتباك ليس في المتامة، لأنها مكتملة وموجودة، بل الارتباك هذا .. في العقل .. في الوجود المحدود أمام الوجود غير المحدود، في الكيان الضاضع للزمن بازاء الكيار الأبعد من الزمن.

الأسئلة وليدة العقل وليست وليدة الهندسة التي يظنها العقلُ متاهة.

متاهه . مهم لام كاف ياء تصير المانة في المرآة .. أو تذوب المرآة في المانة

تعود الانعكاسات التي هريت منك إليك.

تبارك واحديتك المتعددة. أ

أنت مدينة أو متاهة من المدن تترك لكلامك بهجة التجوال فيها نون

ستنجلي الرؤية في طهيعة أهري. في عالم الملكات. تذبل العواس .. وتتأجع الملكات، العبور من عالم إلى أهر يتوقف على قدرتك الروحية . على مهارتك في تداول الرمون أنت لاتقطع الطريق بقدميك بل بانتقالك عبر زشارف الرمون من جعلة الطريق بقدميك بل بانتقالك عبر زشارف الرمون من جعلة يتنقل إلى جعلة ، من نفحة إلى نفحة. من فكرة إلى فكرة. انتقال يرياضي منضبط لا يقبل الفطأ. روحك تتدحرج على ترفيعة يتحتم عليك ترديد موسيقاها بدقة. حين تتطابق كلياً مع الرمز. مع النفحة . مع الفكرة، سينبعث النور من داخل الأشباء. سترى بغير أن تنظر!

Ži.

نتهض للحظة على أناك السماوي، يغمرك يقين رقيق بحتمية وجوده. وإلا فما الذي يشدك إلى تلك الأقاصي .. ومن يترك لك كل هذه الفضاع في الطريق إلى أماكن أخرى، لو كنت أرضياً تتماما، أنت الذي يلكل ويشرب ويصاب بالرمد ويسر الهضم ويستطيع المجوض امتصاص دعه .. أنت نقصك الذي يحاور النور والفصول والرموز وتأخذك الأناشجية بعيدا، أنت عالمان متناقضان كل منهما أصل الأخر.

ريما كنت الظل المنشطر المهشَّم لكيان متماسك يسبح في شروق لا ينتهي!

ربما كان هو الانمكاس النهائي لكل إنشطاراتك وحطامك! لكنكما في النهاية واحد، تتبادلان النغوذ على اليوم .. الدفائق. أنت الافنان يعيشان في كونين مختلفين. (أنت) الذي يقرأ و(أنت) الذي يازُل

عين

أيتها الأعداد، أيتها المتاهة .. العدد ألم .

اء عواصف التي تحتام روحك تقلب كلُّ شيء مرة أخرى

المواصف التي تجتاح روحك تقلب كل شيء مرة أخرى وتُشرع الأبواب جميعها. عواصف عاتية تمزج البدايات بالنهايات وتحرُّب استواء الرمل الذي كنت سترسم عليه خرائط ربما كانت ستدلك على ممر من ممرات الرحلة !

40

بدأ الإنسان يرسم خرائطه بتسمية الأشياء، هكذا كان يعيد الأشياء إلى أصلها. إلى الكلام يسمّي (الفوف) .. يسمّي (الحيرة) .. يسمّي (الطريق) .. يسمّي (الأشر) .. يسمّي (الصلات) .. يسمّي (الأحلام) .. يسمّي (الأحلام) المعالمة على الم

فاف

الامتنباق إلى أصل هفي، لو وضعت جدولاً للأهميات فمن هو المهم في تراتبية الوجود المهم في تراتبية الوجود المعمياح أم المساح أم الأمم في تراتبية الوجود المصباح أم المشود إلى المتقال المصباح إلى التجلي الأكمل بانبيات المصباح إلى التجلي الأكمل بانبيات المضود منه مل الشاعر في أقصاه إلا ما يريد قول، ما أن يشع منه، وهل الفيلسوف أكثر أهمية منا ينبثق منه من التياسوف أكثر أهمية منا ينبثق منه بشخص من شبه حصى

وتطيل التحديق في الفراغ، سوى الفكرة التي تريد أن ترتقي إلى الأصل .. سوى رغبة لامجال لتشريحها في أن تنبض في وجود أعم .. وجود غير ملتبس لاشك فيه ولا برهان عليه.

هشبا، في هذا الوجود المعشم الصلب المتردد بين الشكوك والبراهين، ترى الجمال المتناثر، التناغم المهشم .. فيقودك ذلك إلى الحنين. الحنين إلى البيت الأول. في داخلك أيها الشيخ كما في داخلي أنا الذي أستعيدك الآن بعد ألف عام، شذرات من الأشياء الخالدة تريد أن تعود إلى بيئتها المتطامنة. أنت تبذل حنينك في الطريق وأنا أتقصاك فيه .. طريق الاشتياق المُقدّس إلى الأصل .. أو طريق الاشتياق إلى أصل مُقدُّس

لن يهدأ الكلام.. قبائل من الأشباح التي تريد لها مأوي في البراهين. يحتدم الكلام في مدنك الداخلية العديدة أنت الآن أكثر من واحد. مجموعة من الشيوخ في طقس خافت يتهامسون بنقاش لا ينتهى وهم الكلام هو الحصول على سيادة البرهان. إنها خارطة مضللة.. تريد أن تنجو من فخاع البراهين.. تريد أن تخرج على هندسة اليثين التي يصوغها الكلام.. تريد أن يتعرّى وجودك ويدخل في ممالك الليل والهواء والضوء وتجد حواراً أرقى من الكلام

سرٌ فأنا دليلك إلى

في اللحظة التي ترتعد فيها أوصالك وتتخلل الشهوة جسدك كما يتخلل الضوء ممرات مظلمة، فتشعر بإنيتك المتلاحمة .. وحين يمتزج جسدك بنفسك . أحلامك بأعضائك تشعر بأنك غيمة بخار تُختزل الى قطرة. في تلك اللحظة تُدرك أيضاً أن هذا التجلِّي ربما كان انعكاسا أدنى لتجل أعلى

إن غيمة البخار التي تُختزل إلى قطرة في لمنلة خاطفة من الاهتياج واللذة والبهجة والألم ممكنة التحقق في عملية نهائية مكتملة يتحول فيها وجودك كليأ إلى مرحلة أعلى

يبتدع الجسد لغته فيتصل ويتحاور ويتوحد وتفيض الحياة منه أنت تريد اتصالا بين العقل وموضوعه يشبه الاتصال العضوي، ليفيض يقين الوجود .

خاء

تهرب من هذا الفناء الذي يتعقبك، من النهاية غير المنطقية في الغالب (غين) التي ترتبط بك ارتباط الظل. أيكون أعمق ما في الكائن خوفه. الامتلاك هو خوف من الفقد.. التفكير هو خوف من المجاهيل.. الحركة خوف من السكون، والكتابة خوف من الاندثار. مسالكنا التي نتخذها منذ اللحظة التي نسقط فيها من الأرحام.. مسالك يدفعنا إليها الشوف ممَّا سواها. وجودنا في الأرجام هو في الجزء المهم منه نتيجة مخاوف كائنات أخري. حين تتبصّر مليًّا تنهض المخاوف من حولك. في هذه اللحظة تضع إصبعك على أهم حرف في الكتاب الذي تحاول قراءته وتأويله .. إن الوجود أثم.

خال

الخوف علاقة ..كلُّ ما نفعله هذا هو محاولة لصياغة شكل العلاقات بين الموجودات. بهذا سننقلها إلى مرحلة أخرى... العلاقة هي الاستجابات التي تطلقها الموجودات بازاء بعضها.

شاد

سيتنفس الصباح قريباً ،شعلة السراج تخبره، كما لو أنك عدت من رحلة طويلة. تعبت في مطاردة الهاربين منك وتدحرجت على سلالم النغمات وأعيتك حيرة وجودك في المرآة. متعب تعود من سفرة استهلكت قواك .. أعضارك واهنة ورأسك ثقيل. أين كان... من أين مبتدؤها .. أين هي الخرائط التي حاولت رسمها .. كل شيء ينسحب كالليل .. كل شيء يتبخر وتبقي أنت وذلك المراوع المهرج الخرافي .. قلقك. يهدأ إلى حين ويسحب أطرافه عنك .. تتمطى وتنظر إلى مسارات الحير

الصباح يتنفس الأن. يرى ريشة طائر من خلال فتحة النافذة تنزل متهادية، تهبط من جناح طائر إلى الأرض. روحه تذوب .. كلُّ هذا الجمال كان هناك دائماً دون أن تلحظه أيها الشيخ. يغتج عينيه للضوء .. لتدخل المسرة الكاملة إلى روحي الآن ليدخل الأبد إلى هذا المسد المرتعش بخدعة الفذاء.

مذاق التيب

كان الجابي الأبله يتصفح مجلة نسائية، قلت له: أريد تذكرة إلى «فلينجن». كشر وانهال علي بنظرة خاطفة ثم عاد إلى نسائه، كررت الطلب، قال: لا وجود لمدينة بهذا الاسم.

قلت إنها قرية صغيرة بين «(GRILLON WALD) وكورباخ» بدا أنه لم يفهم شيئاً، بحث في خريطته ثم سألني إن كنت أمرّح، قلت: لا وقت لي، هبني تذكرة وأرحني من غبائله، شخص إلي بعينه الفرلائيتين وسلمني تذكرة خضراء. كان الاسم يبدأ بحرف (V) فنبهته إلى أن اسم القرية التي أقصد يبدأ بحرف (W) ضحك وقال: انهم سيان، وفتح المجلة من جيد.

في المقصورة وجدت فاتنتين تلعيان الورق، كانت شمس الصباح تدب عبر الزجاج ناثرة أشعتها الفضية على وجههما فتزدادان بهاء، وكنت أتأمل خضرة الحقول الراكضة وأحلم بفراش ناعم في منزل خشبي، أرتاح فيه من عياء السفر الطويل الذي أخاف ألا ينتهي، وحين داعبت الشمس كتفى تمددت على المقعد الأزرق وحلمت بحديقة صغيرة يتوسطها رواق أبيض تحف به ورود صفراء وأرجوحة خضراء تغريني بركويها وأنا اختار الاضطجاع فوق العشب وألاعب كلبا أشهب حتى تأتى جارية سمراء تقدم لي طبق الأوز المطبوخ بالفطر والمرشوش بالكافيار ونبيذ الكوكياج وتنصحني بعدم الافراط في الأكل لأن التخمة تجلب الكوابيس. أشكرها وأقبلها وألتهم الطبق عن آخره ثم أمضى الى الأرجوحة وأنام فأحلم بسرير مائي في بحيرة فسيحة لا يصلها أجد تقطنها نوارس حمراء أراقصها وأعلمها لغة العيون بعيدا عن صحب التهامس وحشو التواصل. أتركها لضفافها الدافئة وأستلقى تحت الشمس مغرما بألوانها التي لا ترى إلا من فوق الماء، والأسماك الحمقاء تغطس وتطفو بين جانبيه ترسم على سطح الماء أمواجا صغيرة ودوائر لولبية تدغدغ سريري فأغفو وأحلم بقطار ضوتي يمر بالصدفة كي يهجر بي من مناطق النوم الي ضولحي

* قاص ومترجم من المفرب

عزيز الحاكم ا

الإقامة. وفي الحين أسمع نقرا على الزجاج: - التذاكر

أستيقظ كمن يقاوم جاثوما ثقيلا، واسلمه التذكرة. - شك ا.

وأحاول الامساك ثانية بالعشب والماء وأبحث سدى عن الكذب الأشهب والنوارس العمراء. ثم أربح رأسي على المشادة شاردا في هذا الملكوت الأخضر، وعندما تسأنني إحدى الفائنتين من أين أثبت أصحر على صدمة الانتساب الجغرافي الكانق.

- أنا من أعلى مجرة في هذا الكون.

- تضحك، تدعوني الى لعبة الورق. نشرب الشاي الإنجليزي، ولا نقول شيئا، يسرح الصمت في مجرى جلستنا

~ كنت أمضي كعادتي إلى المجهول وكانتا ذاهبتين الى المحبورات الفايلة السوداء فتمنيت أن يقودني هذا القطال الجهندي إلى المحبورات الفايلة عن القطال المجادة عديدة داهية. فجاة تذكرة ولا ذاكرة ولا كاركرة ولا خاركرة ولا خاركرة ولا خارك مسافي أرتاح من هذا القلق الخفي الذي يقيم في صدري منذ سنوات وجولتي إلى صدرة قاسية. يخلق بيني وبين الأهرين حواجز لا ترجم عادة ما تسألني امرأة عابرة في حانة فضح بالرواد لم أنت حزين "

لا أسمع، أدس رأسي في الكأس وأنسى كل اللغات، هو
 لذا قدري الوفي أتدثر به في أبعد المدن وأغسله بالنكران
 في سرير الأرق، أعاتبه قليلا حين يغيب وأعذبه حين
 يلتصق بي كالجذام.

- لم لا تضحك؟

لأي أنام هلف الريح وأهرب من ضجيح الفيافي وأنشيت كيل ما ينزع عن حياتي معنى التدبير والغدية، أنا السير اللحظة وأمير الفجوات، لكن المراقب يجيء مرة أخرى ويضرنا بالاستعداد لأخر محطة، أمنح لحدى الفائتنين الدنوان الذي سأقيم فيه فتصدم بالفرق المرجود بين

حرف V وحرف W وتركض في أعقاب المراقب، بعد لحظات يعودان معا وأسمع صوت الصاعقة يدوي في الكلمات: لقد أخطأت السبيل.

- ما العمل إذن؟

الفاتنتان تنظران إلى في دهشة وانخطاف، وأنا أزداد فرحا، لأفي حركت قلب البهاء، ولأن التيه وليد تاريخ عتيق يلاحقني، حتى أن غيابه المؤقت يؤرقني أحيانا. عليك أن تنزل في المحطة القادمة.

لست أدري لم أصب بالكآبة الكريهة كلما كنت مضطرا الى البقاء وحيدا، أشعر أن العالم أجمع يتأمر على مشاعرى وأنى كانن منذور للعزلة والضلال.

أغادر القطار في محملة «أوفنياخ» وتلتصق الفائنتان يترجعاج التنافذة تلوجان في باصابهمهما الرهامية والبسمة الحزينة ترتسم على محياهما. أما أنا فلا أجد ما يكفي من القرة لكي أبادلهما تحية الوداع، لقد أصابية شلل تام ووقفت أحدق في الزمن اللعوب وهو يزحف بسرعة مدمرة حاملا ما تيقى لدينا من أحلام. أجلس فرق مقعد أسود. يأتي شخص قري البنية، يسألني إن كنت أرغب في مزام الحطيش الأفعاني أو الهيروين أو الكركابين أو الماريجوانا أو الأفيون أو أفرامس الـ CSD أشكره وأسألة عن توقيت القطار القاده.

-- إلى أين أنت ذاهب؟

~ إلى... ليست لدي تذكرة ولا مال. (يضحك عاليا).

~ جميل، هكذا تكون البداية.

أعني أنني أضعت كل شيء في السفر الطويل الخاطئ.
 لا بأس عليك أن تخرج إلى الطريق السيار الرابط بين
 المدود الألمانية والسويسرية. وتوقف السيارات،
 السويسريون لطفاء، وسيحمك أهدهم إلى حيث تشاء.

السروسريون لعلقاء، وسيملك العدمة إلى حيث تشاء.
وينصرف ضاحكا راقصا، أفتح «شطيرة» متري ميلر
واستأنس بققره الأمريكي القتاك، وأتأمل حركات بمض
أشباح المحطة: زنجية حسناء تصفح صديقها الأشقر
وتنخرط في بكاء حاد. عجوز كلوشار يستلقي نائما أو
ميتا فوق مقد مبلل وقنينات القريكا تعيط بيثمانه،
سيدة غارمة الطول تنتظر القطار وعيناها على الأرض
سيدة غارمة الطول تنتظر القطار وعيناها على الأرض
كأنها تمثال أدمي نسيه نحات مجنون. أطفال صفار
يرتجفون تحت بدد الخامسة مساء، رجل يكنس أزيال

المحطة، مسافر في الأربعين ينظر إلى ظهر زوجته المجعر ويقاوم البكاء ثم يلتفت إلى الزنجية الحسناء ويبتسم قطارات تحيئ وأخرى تذهب وتبدل المحطات أسماءها وفي الهزيم الأخير من الليل أجدني في مقصورة فارغة أمام عجوز رهيب من بقايا الجيستابي، عيناه غائرتان ووجهه أنحف من قدر ممسوخ، لا ينظر إلى يحتضن حقيبة سوداء ويكلم نفسه بايقاع منتظم كأنه يستظهر قسما أو يراجع حسابات بنكية. في مثل هذه المواقف ينتايني ضحك أهوج أو نوم ثقيل فأترك المكان الي الممشى الطويل أو إلى بيت الحاجة أو أمكث في موضعي أدخن اللحظة العبثية بجلالها الخفي. لكنى الآن أخاف أن تخذلني الأسماء فأضيع مرة أخرى. أنسى هذا الديناصور الغريب واراقب المحطات واحدة تلو الأخرى إلى أن يسرقني سبات مباغت لا أحلم فيه بشيء. وحين أستفيق يكون الرجل قد غادر والنهار على وشك الإنبالاج. أطِّل مِنْ السَّافِدَةِ: المُضرةِ السَّطيفةِ، أُوراقِ الشَّجِر الكستنبائية، المنازل الخشبية الباهرة، الأبقار الحديدة تشرب ما تبقى من ندى الفجر وتحدق في الفراغ بعيونها الزرقاء، العمال الليليون يعودون إلى بيوتهم والسهاد يصبغ وجوههم بالسواد والشعب المزمن، يراودني إحساس ملتيس، لأنني إذن أقتحم هذا الفضاء الساطع أعجز عن التخلص من شوائب اليأس الذي يسكنني منذ قرون مديدة. لقد جثت وفي ذهني صور مشوشة عن عالم كسول مترف ورث الثراء عن مجرمي الإبادة وشياطين الكارتيلات. كنت أعتقد أن الناس هذا لا يعملون ولا ينهضون، كل شيء يأتيهم جاهزا من كوكب آخر، والأن إذ أراهم يتأبطون الجد بشكل مروع ويشرعون في ثقب الأرض أو شق السماء يعزم قوى لا مثيل له، أكتشف أسرار الإقلاع وأرثى لحال شعوب لم تتخلص من تثاؤيها المشمس بعد، وأتعلم الدرس الجرماني الأول الذي ستليه دروس لا تعمىي.

في المحطة السابعة والعشرين أنزل، يستقبلني صباح نقي وهواء فواح كما لو أني ألج فردوسا أنيقا من أوسع نوافذه.

العطب

الأبواب الثلاثة الشاهقة والمغلقة، كنت تحصى عددها بأصابع يدك الصغيرة، وتتلمس بعذوية رائقة دوائر النحاس التي تزينها، يذهلك الصمت المنيخ وراءهاء فتحاول بنظرة مهيضة وإصاخة سمع خائبة أن تسير الأسرار المتعذر اختراقها. في معمار جبل على التكتم والاخفاء وإزبراء النوافذ والكوات والشرفات. معمار شحيح وحاذق يعشق في بساطته صعت وسكينة القبور، كان للأبواب سمرها القاص وجاذبيتها المارفة. هل يمكن للدور أن تبوح، تومض، تنطفي، تتلصص، تتكشف، تغيض، وتنصب غواية قائمة وشوقا عارما، وتترنح في مهب خفاء وتجل ملحاحين، الا من هناك؟ هل تُقلقت الأيواب الثلاثة الى الأيد وأسلمت الدار الكبيرة لفداحة وجود فظ لا يدفئه حضور أنفاس حانية؟ فوق الهاب المقابل لزنقة الباشا خطت يد عجلي للتأسى أو للشماتة (الدوام لله). تبدو الحروف الجيرية الناصلة والمنخسفة التي أرادت الاحتفاء بأبدية الله في وجه قدر الزوال الغامض للدار مهددة هي الأخرى بالاختفاء الوشيك، لقد امتدت اليها اليد المصممة، العابشة، والمدمرة للزمن. ومن باب العرصة كنت تسترق البصر من بين الشقوق لترى أشجار الرمان والليمون والخروب اليافعة تتفيأ نور الضحى المبهر أو ترشح في وحشة ظلال الأصيل الخاثرة. ولا تقرب بضراعتك الياتسة أبدا الباب الرسمي المقابل لشارع محمد المامس. من هناك مر التاريخ المعلى منتشيا ومدججا بالبنادق والطبول والغيل المطهمة والاعبلاء والشواشي والرسائل والمكائد والأحقاد والأوامر والوجوه المثقلة بأقنعة السلطة وخيلاء المجد الزائف، العظماء المتأففون والشافهون المتلفعون بالدسائس والانتهازيون والوشاة، المرشحون لمص ثدى السلطة، والمهددون بالقطام.. كل التاريخ المريض للسطوة مر من هناك، ونثر قتلاه وصخبه وهباءه، حتى أن الزمن ويقهقهة فأجرة، قيد للباب الرسمي أن يستظل في ترجله نحو الصمت والنسيان بعمارة مؤسسة (تادلة-فارم) فهل تكفي كل الأدوية المودعة فيها لعلاج ما قوضه الزمن بقیضته ثم عافه؟

تكفّل سي لحسن بفتح الأبواب أمام وجوهكم المغوية المتوجسة. انــه ابــن الــدار، كبر بين الجدران والــعسس والخدم، تــعــلــم في أمسيدها، وترعرع في مجدها وهيبتها، ومهره المغزن بخاتمه

* روائي من المغرب.

بدالكريم جويطي

الذي لا يزول: الذقن الطيقة بعناية فائقة، السروال القسيف المشمر حتى الركبة، الوقفة المنتصبة المعتدة كشموخ صارية مرمن العين المشعة بالهيبة، واليد التي بقيت تمسك بفرح أخرس البنادق التي كانت ترعى سكينة الباشا. لم تكن هناك حاجة للمفاتيح الكثيرة التي تخشخش في يده، بدفعة خفيفة تهاوي باب العرصة، كان يبدى مناعة كاذبة وشموها مكابرا. دخلتم، بدهشة حانقة رأيت الدور التي بنيت لتوها، والإسمنت الناشز كحدبة فظيعة في قوام متناسق، وثياب غسيل تجففها الشمس، والأشجار القليلة المهددة بالزوال، وسمعت صبقب الأحياء في قرائه العنيف بجلال الموت. قال السي لحسن بأن بعض الورثة باعوهم بقعا أرضية، وعاد بكم نحو الباب ليريكم الشرخ الكبير المحدث فيه بغل فأس: (إنه زمن السيبة) ردد بأسى عميق، فلكي يدخل أحدهم سيارته الى جانب داره حطم بابا أثريا نفيسا. عدتم من جديد نحو الدور، وغير بعيد منها رأيت بضعة زليجات صفراء تتخللها زخرفة زرقاء وسوداء باهتة، لقد نجت من حملة اقتلاع وحشية وسديدة كانت آثارها ماثلة في الجدران، لم يبق من شرفة نزهة الياشا سوى حيطان متهافتة تطاولها الحشائش وتنخرها الهوام. من نافذة إحدى الدور الجديدة رأيت امرأة تراقب بفضول وقفتكم الساهمة غير المرغوب فيها. كيف يضيع تاريخ محلى كهذا في أنصبة الميراث وأثانية الورثة؟ كيف نحكم فيه العدول والقضاة والمقاولين؟ كيف نقيس ما هندسه التاريخ وشيد بالمغالبة والدماء واللوعة والعرق فتسامى يرتسم عليه ضنك القبيلة بتفاصيل الشرع وأمتار الورثة؟

لم يكن هذاك مغفذ للدخول الى الدار، فاضطررتم للسير نحو باب رئقة الباشا، وعلى غير ما ترقدت سار بكم السي لمسن نحو باب مغلق برتاج، باب مهمار، بسيط، وخشب متقحم غلف أغلب بالقصدير، لم تكن تحسبه ابدا على الدار، وقفتم عند مصطلبة الحراس الاستثنية حتى تتعود عبودكم الظالمة الشغيفة التي تغشي المكان، ويأنفاس مشبعة بالرطوية ويعفن يستحيل تنفسه، المكان، ويأنفاس مشبعة بالرطوية ويعفن يستحيل تنفسه الموصشة، حيث تشهيس الأغضاء من البرورة ويقفر القالي الموصشة، حيث تشهيس الأغضاء من البرورة ويقفر القالي ويستطيل الزمن القلق غير متفاه، مفحما بالمنشرة والتجاه والأهات الذي تتناهى الى عزلتهم ويأسهم، بحرسون بافراط

برودة مرصدهم هسيس الحياة المعاشة قريبا منهم حتى الثمالة وليالي عمرهم المتصرمة حرمانا وعزلة متنبهة وقاتلة. استل السي لحسن من جيبه بحركة فيها نخوة المفاجأة والادهاش صورة للباشا الابن، هي الصورة الرسمية للحملة الانتخابية التي خاضها سنة ١٩٦٣. عرضها عليكم كما يعرض أحدهم كنزه الصغير أو تحفته النادرة: (هو ذا زين شباب القبيلة) رأيت بود وتعاطف خفى وغير مفهوم، وجها أسمر يفطح بالحياة وعبنين تشعان بالثقة في النفس، وثغرا باسما، وشعرا مسرحا الى الوراء تدب فيه طلائم صلم غادر. وجه شبيه في أناقته بوجوه نجوم سينما الخمسينات، وتذكرت ما سمعت حول حملته الانتخابية الصاخبة، حيث ألقت طائرات رش المبيدات أوراقه الصفراء وصوره، وأثمَّن الجياع في ولائمه، وتقاسم الوصوليون عطاياه، ونفست القبيلة عن كل أحقادها اتجاهه واتجاه الدار الكبيرة. (والله حتى نعركها والصفرا نشركها). دخلتها مسلحة بالمطاوى وشفرات الحلاقة والغل الكهير مزقت الستائر والزرابى وبقرت الوسائد بحثا عن الصوف، وكسرت الأواني والكؤوس حيا في الخراب، وتركت الصغار يبولون ويتبرزون على هواهم، لم تكن ولائم بل مرورا عاصفا لأفواه شرهة وأيد مخرية. لم تكن حملة انتخابية بل عرس انتقام مرير لملم الباشا بعد خسارته الفادحة فيه ذاته وأنفته وأقداره ليموت بعيدا هناك في تولوز. وليطوي التاريخ في كفنه صفحة الدار الكبيرة، صفَّعة بدأت بدخولُ الباشا الأب للقبيلة مخفورا بدوى المدافع وتحويم الطاثرات وبرطمة الجنود السود وخطط الضباط الفرنسيين السديدة، وختمت بمشيئة صناديق اقتراع مهترثة ومرتجلة. ما وقعه العسكر بالجديد والنار، محته الديمقراطية الفتية والهشة بأيدى الجياع العراة الحامقين.

منا بيت المؤودة، منا بيت استراحة الباشا قبل خروجه للقصل في الخصوصات، صعدتم بنوجس شديد درجات تلتقط أنفاسها لكيلا تداعى، وحاذرتم جدرانا متشققة، ومناك فضحت أحد الأسرار التي كانت تشفلك وأنت تشعلى في كل مساء الغرب المائم والطيران الهذياني لأسراب الخطاق، لم تكن الأعشاش الطينية التي رأيتها في مبنى العمالة تسع حتما هذا الكم الكبير من الطيود وأين تتستر على أعشاطها الأخرى؟ كانت الأعشاش متراصة في السقف كطفح جلدي والبدران مطرزة بيزاق دقيق ومنمق كالمنمنمات الفارسية، وكان المكر العائق للطهور ومنمق كالمنمنمات الفارسية، وكان المكر العائق للطهور الصغيرة يصلف دفقا خافتا لفقة جناح ووشوشة. إن اللتيمة لا تطمئن على أعشاشها الا في كنف دور المدزن

نزلتم، كان عليكم أن تعبروا أكرام النفايات العفنة لتصلوا إلى

باحة الدان أحشاء دجاج متفسخة، قشور خضر، بقايا طعام، رماد، قهوة مستعملة، أكياس بالاستيكية مليئة، فبغبطة وقصر نظر فظ أحال الجيران الدار الى مزبلة سرية يرمون فيها، وكيفما اتفق، كل ما يصل أيديهم من قمامة، دون أن يكترثوا برائحة الجيفة النفاذة والمهومة فوق الحارة. كأن لم تكن الدار مصدر رجاء وتعلق حميم ورهبة شديدة. كأن لم تصلهم عطايا وتفرج عنهم كرب وتزاح عنهم غصصا، حتى الرحمة التي تغدق على الأموات لا تنال الدار نصيبا منها. وسط القمامة هاجمكم ذياب ثخين وشرس، يكر بثبات وفدائية، ويفر بتراخ شديد، في الباحة، فاجأتكم شجيرات ليمون وتوت وتين طافحة الخضرة اليانعة رغم أن الدار أقفرت من الماء، الى جانب الطيور كانت الشجيرات علامات الحياة الوهيدة وسط الغراب، كأنها تسقى بالصمت والسكينة وحكمة الزوال، قطفتم بضع حيات توت ناضجة، واستعذبتم حلاوتها الفريدة، لقد خلفت في فمك مذاق الشريحة التي توزع فوق القبور، طعم لذيذ ينتزع من قلب الموت ويلتبس بالماوراء بهجرات مستحيلة ولوعة ونحيب

هنا بيت المحقيات، كم من بهجة، رجاء، هجر، دسيسة، فخر، تعويلة، زينة، غواية ويكاء قد أريق في هذه البيوت البسيطة والموسة كالزنازن؟ لا زمن للمحقيات الا زمن الإحتكام لشهوة حرون، لا فرح غير لهاث اللهلة البيضاء الموعودة، لا حياة غير رحاب نفس تأثرز من رهاب الليل بمكاكيز شهوة عجلى وتهتك أغرس.

منا بيد المبيد، إنشاد الجهد والعرق والحرمان، جدران متفحمة مازالت تتمهد حشرجات وأنين ويكاء مكتوم، دوات نكرة، تساس بالشدة والأغلال والهراوات الغليظة، وتترك للتفجع وأغنيات العنين، كما من أهقاد كانت تضطرم بين هذه العدران؟

وجدتم جدران المسيد والمطبح والمصام ومريض البهائم قد تهارت إلى الأرض، وفوق أكوامها أهذتم صورا. هناك انتيهت بوضوح لشره أحسسته في كلام السي لمحن غند أن وطاتم الدار، لم يكن أبدا حزينا على مألها ولا متفيحا، كان كلامه يهي ينبرة لم يكن أبدا حقيقا على مألها ولا متفيحا، كان كلامه يسي ينبرة اجتهاز حدود مرسومة، كان يقف فوق أكوام التواب باختيال وفخر جندي ظافر.

حين خرجتم وقد اثخنتك وليمة الخراب، كان مزيج من الأحاسيس المتناقضة يعبرك بعنف، ولكن هل تبقي هذه الدار على أحد؟

قمت تان

مصائد

من أخير وأفقى بأنبها عدادت سيلة؟ من غير عته الأعراف والعرص على قهر الامكان نفاعا على إيعاد موعد الشاهد؟ من غير هرافة الدوام هكذا أغيش – ويضعير الآنا الشاص الذي أيداً ما تطاول على حيوات أخرى مهما كان مساقها إلى ما يقرم جهائنا هو هذه العسافة وهي تقاطع في مفترق الفج العصي في الوجد ألفة وتشظيا إن هذا الأيقون البلوري بألف شعاع رخطي هي مؤمد من التحديد في هدم على من هي من هدم على رخص هي من عرب التحديد في مناسبة عدا ورخطي من مناسبة عدا ورخطي من مناسبة عدا ورخطي من عالم يرديا من أفة القطيم.

من عاداتي الممنونة بالبركات، أن انتفض بين السهو وظله فم بغرج كبير أممو كل الفرائط وأملي على الملعل أبحديث المنخي باتجاه طرق ونهايات ينظر في شأنها محواج إعضاء الأنفا الاكتئاب سهأتي في السفر العفتوج من عاداتي تتفاء لأنفا الاكتئاب والضغط وما جاريمها فرنا أجدر أسوة بكائنات الشاء العلويل المكيمة أمحو مدينة بمجم شتات الدار البهضاء ثم أقطنها كما لوائني نزات بها أول حرة أي لا أموف أحدا وكل ما لدي أدراج معادة الى الطابق الثاني في حي لا غبار عليه في الهامش ثم كتب وأرزاق بيضاء ومرسيقي وسري وأشياء من فرط جمالها :

من عاداتي أن أعود إلى الوراء حيد الشأن الأول كي أحصى من البعد الخاذر حبري في هذا الزمن الشهق ويحلولي أن أغير بعض تقاصيل ما سياتي، إلا أنني لا أمثل لأنني جد راض على اللاح المكتوب سفا كما أنني لا أور أن أولد في السعائي فلالا حشائي من كل الأحطاء لأنها الوحيدة القادرة على لم ضفاف المعاني وما تبقى فلولا من نداء المثارات البعيدة، كذلك أستيق وراماني بأجنحة العراد وأنس طيفا من ماضر كما أو أنه ثقيب أسود يهدد سلامة المعرد وأمث المخار وعدد بها طمانية أكهيدة، مكذا عدائي أحيانا ولمي تعلي مسارها المناص في غابة التوحش، إذ لا شيء غيرها صحبة أحدابها السارة وما تيسر من قدرة على إعادة النظر في العداية والمأل

من عاداتي السيّنة أن أسم تثلقا نبتي وصفائي الذبيع بالإمحاء في أحضان هدشت إمكان الوصال. أي هذه الغاية المتوحشة التي لا تؤجل لانها حاسمة في مرفقة هسارات كما بشارات الوجود. بلغة العرفان، العادات السيئة الذامية بقفاها أن الآيية من سر من رأى، قطاف لا يعني الأنواء العطلة على ندم العدم، بنات العروف. شلة الأفات.

من عاداتي السيئة من منظور الحريصين على الدوام هو أن أحسو يعد حائدة دسمة في أخر الليل فنجان قهوة دافئ ومليء حد الغيض. مكذا! نكاية بالبن المغشوش على أرصفة النهار وحافات الدعاد.

من عاماتي، خارج سلط الواجب الضامن للقوت، أن ألوذ بالكسل الشيق أحيانا لأنه من النعم الهباركة إلى استرعاءاته العارفة في استرعاءاته العارفة تولد بشارة عود أبدي ما. أنتمي — خارج القاهر أعلام. الهالي العالم أعرف راعشة لا تمضي أحدا إلى ما يعليه العزاج كان أتأبيا مشرط شروئ راعشة لا تمضي أحدا بالتأكيد، أي أكون كما يحلو لي؟ أنزل الى صخب الأخرين، للصحبات كما الوشايات والنسائس اللتهمة أخيط خيط ناقة عمياء أو أحتمي بصمتي والنامتي، المؤدى عنها، في غيطة لا بأمر، بها بأرة بالم

من عاداتي السيئة، كما لاحظ وسجل الأب ياسم قرابة الدم، أنني لا أصل الأرحام ومبالغ في إقصاء الصلة. أعترف بهذا السهو لكنني عاجز عن تشخيص ما يشه القلطية، قطيمة في التقاطع، عادات وأعراف، أما الهيوان الأولى فهي خميرة بدئية تطرب وما تزال ضعاف التقاهي السيار العليم.

أنتمى حين أسقط من الحداء جوارب الأخرين. أحب لنفسى ما يكرهه الأخرون كما أمقت في كثير من الأهوال وصفات أملاها عقد ازمان، أفة إدمان الأعراف والمشاء المنهار في إعاقة الصواب.

من عادلتي الطيبة، ربما، هو ألا أمنح الأخر فرصة الاعتذار عن مترات السيئة. أعليه من هذا العناء لأنشي وهو يصحو من الاساءة أكون أننا قد غادرت مجالات السين أمكنة، وزمننا كان وفيا فعواعده، أمنح الاغتياب ومامساته الكاذبة غيابي الأنير ولا أعبأ كثيرا بالزنزال لأنه محض رجة عابرة.

من عاداتي الممنونة لذاتها أن أدوب ضجيج العالم في قارورة تكفي سدم الفجاج، أفتح في الزحام طريقي المعشوشب السيار ولا ألتفت لأن لا أحد في المرأة العاكسة.

نادرا جداما أذهب إلى الحمام العمومي حفاظا على نقائي الدائم حدث أن دخلت إليه وجدته شبه فارغ وما كان يصل الى أذني ان هو إلا بقايا صدى، دائما كنت أخرج من مثل هذه العمامات منشرحا كما لو أن خمارا ما زال من غير عناء أو حاجة إلى ((الاسرين)).

من عاداتي مخافة الحلاق، وهذا ما يفسر ربما طول شعري في الكثير من الأحيان، ليست ((فوبيا)) مرضية طبعا لأنني دائما

^{*} قاص من المغرب

يقظ في حفرته أقرأ مهنته وأغوص في خرائطه وهو يسائل رأسي كما لو أنه جغرافيا. هذا العبث أمقته وكم كنت أتمنى أن أكون في زمن ليس فيه امتهان أوساخ الآخرين، هذا التبثنيب باسم الطهر لا يصنع غير جماله النسبي والسيء مع الأسف.

مخافة الحلاق ربما أيضا نابعة من مشاهدات طفل كان يجوب أسواق أريافه البدئية وكان يرى، فيما يرى، رؤوسا لراشدين وشيوخ حليقة عن أخرها ومثبتة على مستوى المخيخ آلتان لمص الدماء الساخنة، كما قيل لي في رشدي، إلا أنني لم أفهم بعد أمر ثلك الرؤوس المجرحة التي تخلصت من بعض دمها وفي مواسم معينة.

رأيت كذلك فهما رأيت وفي شريط كيف أجهز الحلاق المأجور على رأس زيون جازف بالوريد لأنه لا يعرف، وهو الذاهب إلى محبات ما، أنه غير مرغوب فيه.

النبسع

في العابر بخفة الظلال أقيم وعلى مهل أسمى حيري. في العابر الدائم تولد شساعة جمال وفي الهابس القار يجف، عن أخره، ثدي محال.

نزر قليل من مشاعة الضوء يكفى كي يعين بصيص ما كثافة النور نكاية بسديم مستديم. لابأس إن لم تلتفت المجرة: في هامش الغيار ويأظافر من فولاذ تعرف كيف نمسك بالضارى موجا ونقيم!

للتوق أن يتوخى فلاحة أخرى، للنبع أن يستكين، أو يعزف على أوتاره السعيدة. هو الخرير النازل منه طمأنينة أو هديرا باتجاه الممس. هو الصاعد قامته

هو القاطن مغاوره والعابر معطات أملاها محو مكين. هو النازل من مكامنه الفريدة والطافح به في واد ما.

تنأى الفصول ويقيم ظلها الشامس. بهذا الشاق يستقيم الطريق ويستنبت تورم في الخطي أية تصبىء.

ليس في الأعادة الافادة.

نعم! لكن ما هو سر الحمى الصناعدة من أثير الأعماق؟ لماذا الأنواء- مذ كانت- تمضى وتعود؟

ما حكاية السراب الدافق صخابا في المحيط كما لو أنه أصيل في الماء؟

كان لابد للتام خرافة في الجاهز أعرافا من لكم يليق حتى لا تصاب عين الشغاف برمد الآخرين. كان لابد من سباحة

بأحضان الغيم أحيانا يكون السغب. هكذا.. كما لو أن السماء

ليست سماء! أنباء تقول..

والعليمة هي السفوح.

الليل العارف بكل الذي كان وحده يملك جمرة السؤال. الكهف الباقى لنبوءة ما. في آفاته البهيجة تركب أنثى الحواس صهواتها وتصهل في غاباتها ريح الغياب كما لو أنها ملكوت ساهر نشوان.

الجمال معول بسواعد قوية وهو يشق التصحر استدراجا للساقية وما تبقى من صغار الماء.

هو العضالات حين تهوى شراسة على فولاذ العالم. لماذا أحيانا حين تصب الزيت على النار دفاعا عن حريقة مأمولة يشحول من تلقائه الزيت- الى إطفائي؟

لماذا ذات الماء وأنت تمنحه محبات يتوهج كما لو أنه غرف جمرة من أخر معاصر الزيتون؟

علمني المجان، حين يدعى، أن أشيد في الضالة قلاعا وأن أستنبت في الضاحية ما يكفي من غطاء نباتي حتى لا يزحف التصعر مرة أخرى، علمني ألا أفاجأ إلا بي.

دائما كنت أزرع نفسي في حقول الروح الخصيبة، مرات تعاقبت العجاف، كنت في شتائي الطويل حين أسعف أول الغيث رمضاء الآخرين، ساعتها كنت أرتب آخر تفاصيل العود الميمون الى شساعة الضوء.

خريف واحد يكفى. يشذب أنين المواعد ويفي بياض الوقت. يعد عماء بفجرا زمن الفسوف. تسمو الأعمار ويصماعد لمقامه عرى الأشجان

المساءات، وهي تقرع الإياب، تسمى الغياب قهلة راعشة تنأى وتعمد الأنضاب. تعرى الأوهام وتكسو شموسها الساهرة. ذات المساءات في العابر الكاشف المضيء.

يئن النبع حين أسنة الجارح تشطر دفقه المالم وهو يستعجل مواعد في المصب. وثيدا يساير الإنسياب البطيء ويمضى. دائما من ذات المضايق يعود وتغتسل من أسنتها العترات.

> لا أحد يرى النبع لأن الأرصفة أكفان.

قيل

زنابق المساء

اتسعت دائرة الظهيرة، وغادر سرب من طلاب الجامعة العبارة القنادمية من الشاطئ البعيد لـ(شط العرب) مغمورين، بوهج الشمس المتقدة.

احتشدوا في العمر الضيق لمرسى العبارة، ثم خرجوا الى الشارع الأسفلتي، بملابسهم الموحدة، وتفرقوا باتجاه الرصيفين إلر مرور سيارة عابرة، ثم عادوا فانتظموا في كتلة رمادية متراصة متجهة إلى فم الشارع.

كانت تنطلق من الكتلة السائرة كلمات متناثرة عالية تصحيها الشركان ساهنة عاية. تفرقت الكتلة الرسادية عند نهاية شحكات ساهنة عاية. تفرقت الكتلة الرسادية عند نهاية الشارة تقل حشأة الدما من جانب النهر الأخر، تورخ في أركائها فنهان وتقيات يحدثون ويضحكون ويهترون بالمقازاز الهيكل العديدي العريض بأمواج النهر، كانت العبارة تتجه الى ساحل المديدي العريض، وتقتوب من الجسر الغشبي للمرسى، جوفت العبارة أمواجا لاممة، جطئها كرة الشمس النارية أكثر توهجا العبارة أمواجا لاممة والشمس النارية أكثر توهجا واندفاعا نص السخور الخصر في العاقة التي يقدرها ظل الجسر، حيث تنظفن أنستنها ويخمد أوارها.

اقتربت العبارة المائمة من الجسر، وانطبقت حافقها على حافته، وأفرغت حشدها باتجاه الساحل، في حين هرع رجلان ليربطا هيكل العبارة بأوتاد حديدية على جانبى الجسر.

بدأ مستب الموجة الطلابية برتقم وتتلاقل مواتها وتتداخل، نازلة الى رصيف الشارع المظلل بالأشجار، واقتريت من تمثال الداعم (السباب)، انقصل عن الكفلة الرصاحية اثنان، فتى وفقاة، عبرا الطريق الاسطائي للاهب الى الرصيف المقابل، ميشدين عن الظل البرويزي الشاعل المنتصب إزاد النهر، ومن الظلال الشجرية التي تختلس من قرص الشمس الناري فسحة تطرحها تحت قدمي النمثال التقيليني بالانتظار والمسحد، قائل الفتاء

- (أنتأخر حتى المساء هذا اليوم أيضا؟)

-- (لدينا أشياء كثيرة نقولها) همست الفتاة

— (ظهيرة أكرى، ومساء آكر، يوم يعضى وغد يأتي.. اليوم خميس وغذا الجمعة، لا بأس.. أحبيني.. أحبيني.. كل من أحببت قبلك ما أحبوني..)

* قاص من العراق.

أكمل الفتى

- سر المسلى • (ولا عطفر) علي.. ترف شعورهن علي.. تحملني إلى الصين.. آه.. السياب أيضا)

ه (ما زلمًا في مدار التمثال)

ه (دعينا نبتعد).

كانا يمشيان بتؤرة على البلاطات العريضة للرصيف الذي لم يكن يكسوه سرى اللهب المنسلل من وريقات الأشجار المتشابكة حتى مسافة بميدة تحت أقدامهما، توغلا في المعر الشجري للكررنيش المهجور في هذه الساعة من الظهيرة قالت الفتاة

(ابتعدنا كثيرا.. أين الآخرون؟)

و (تفرقوا وذابوا.. لا شيء يصمد في وجه هذا الأتون).
 ه (أبينهم من ترغل بعيدا مثلنا؟)

» بعضهم يهوى مثلنا هذه المغامرة)

ه (أين الشجرة يا آدم؟ قد يسبقوننا إليها)

(أي حواء.. إن الشوف يشل أيديهم، ألديك شجاعة كافية لأن

« (لا أُدري.. دعنا نهبط إلى الساحل الصخري..)

ميرا الشارع الى الرصيف المحاذي للنهر، وهبطا بخفة سلما
 حجريا متأكلا، ولاست أقدامهما شغايا صخور الشاطئ المكسوة
 بطلاء صدمتي داكن الخضرة، أقعيا على حجر مستو، صقلته
 الأمواج وحشائشها العائمة، ومفرته الكائنات النهرية بدأب
 للهال, المتوافرة، همست القتاة:

(الظلال هذا أكثر برودة)

أظلال كثيفة حتى ليكاد يتلاشى الغرف منا)

مررت الفتاة أصابعها على ثنايا المجر وزواياه التي انحسرت عنها المياه.

(أشعر بهذه الصخور المرمية تنزف دما أغضر, إنها وحيدة هجرتها قبضة النهر، يا له من عري أخضر صقيل.. ألمسها.. ألمسها.. ألمس الصخر العاري)

المسهد. المس الصحر العاري) • (أو تعرفين كم لها من السنين؟)

» (أتعرف أنت حقا عمرها؟ أن أباها النهر لم يفكر بتسجيل

ولادتها، تركها عارية منذ فجر ولادتها)

. كان حفيف النهر ينتهي عند مسافة من الشاطئ، وموجاته تتراجم كسيرة حافية، سوى من بريقها الماسي، وكان الاثنان

يحميان عيونهما من هجمات انعكاسه الشديد عليها، قالت الفتاة

» (سترتفع المياه بعد ساعات وتغمر هذه الصخور)

» (ستغمر الساحل كله).

(يا لها من حركة مستمرة. إنى أشعر بسفينة تمخر بعيدا، هناك.
 في خليج عميق هناك، حيث المياه هادئة، والشمس أخف سطوعا،
 ألا تشعر أحياتا بأنك تخرق في خليج صغير بارد، ولا أحد بنقذك؟

ه (نتعرض جميعا لهذا الحلم)

ه طم؟ أهو مجرد حلم؟ انه أعمق من حلم يا صديقي، أتستطيع أن
 تتخيل شيئا هناك؟ في الضفة الأخرى من النهر؟)

(كوخ صغير، يختفي بين سعف النخيل).

(وهناك في أعماق النهر؟)

مدق طويلاً في تجعدات شعرها الناعم الغزير، بينما استمرت في

خلامها. • (الله، آلة ما.. إنى أحاول أن أتخيل شكلها، كمان أثرية، سقطت

من باخرة، مرساة صدئة، سيف قديم، ماذا تتصور؟)

ه (لا شيء محددا، هذاك أشياء كثيرة غارقة).

(أه.. غارقة، كجسدي الذي أتخيله ملتحما بالأفواد الدقيقة
 للأسماك اللزجة اللحوحة)

ثم نهضت وقالت:

(سأرمي بحجر إلى الماء، إنها لعبة قديمة من ألعاب الضفاف
 البعيدة للطفولة)

(سأرمي أنا أيضا، أحب هذه اللعبة حقا)

رميا بحجرين صغيرين مسطحين إلى الداء، وأعقباهما بأخرين، واستصرا يرميان بالثناوي، وكانت قطع العجر تفور على مسافات متقارية، تاركة أثارا بشكل زنايق مائية، تيقى طافية ثم تنفرط وتتلاشي إثر ارتطامها بحافات الأمواج المترادفة الراعشة بالضوء الشديد الذي يصوب نحو عيونهما سهاما طائشة، كانا يبدران لشدة التحامهما ككتلة متحجرة، كتطالين

قالت الفتاة بصوت خفيض، وخصلات شعرها تنفرط بين أصابع الانعكاس الضوئي المتقلب.

(لعبة مسلية تنسيك انفعالاتك وتساعد على السيطرة على

(أعتقد انك على صواب. هل زال انفعالك؟)

» (لا .. است منفعلة، اني هادئة)

عادا الى الجلوس على الحجر المنبسط، واستقرا هادئين يحدقان

في انسراح الماء وانبساطه، ككف مبسوطة أمام عراف، كانا يلمحان الزنابق الماسية يرسمها ضوء للمرج على الكف الخضراء المبسوطة، فيلمحان فيها الأثر الذي خلفته الأحجار الصغيرة التي رمياها. قالت الفتاة بهدوء

(أني أقرأ بوضوح.. هل أقول لك ما قرأت؟)
 (حسنا.. ماذا قرأت؟)

· (رموز متفرقة، ثمة قارب. وفراش، دماء وهرخة مخنوقة.)

(يا لها من فراسة مخيفة)

(اعتقد أن اليد تعدني بالسفر)
 (الى أد:)

ه (است أعلم، ريما كفك تعلم).

(كفي خادعة، إنها تنطق بمفاجأة قد تفجر قلبك الصغير)
 (تفرس بها جيدا، لعلك تكون أقرب وصولا إلى السر)

ه (لا شيء. لا شيء)

 (إنك ترتعش أمام رؤياك، الفوف في أعماقنا يا صديقي، إنني أراء كهذه الصخور).

 (لا أجرق على إيذائك، إنك رقيقة وجميلة، شعرك جميل، يداك، شفتاك، أو د أن ألمسك).

» (في ظهيرة أخرى، في مساء آخر).

(أراك أفضل من قبل).
 (سنغادر الآن، لننه هذه اللعية).

ه (أتأخر الوقت).

ه (لنغادر..)

ه (حسنا، إذا شئت)

كان لسان الماء يرتفع نحو الساهل الهرم، يعضع العمعم الأخضر العائق بالصخور، بدا لسانا غاضبا ساطعا، قافزا هنا يهناك، من الصخور الدرصوفة جديعها يلصدة واحدة، احتضنا كتيهما، وخرجا إلى الرصيفة، ومشيا فوق البلاطات التي اتسعت الظلال فرتجا، اجتازا الشارع الى الرصيف المقابل، وهناك توقفا قليلا « (ازن أشعر بانتعاش).

لم تجب الفتاة فورا، لكنها قالت بعد قليل.

ه (آه، حقا، كانت نزهة ممتعة)

سارا على الرصيف والشمس تميل حيث جهة التخيل في الضفة البعيدة للنهر. توقفا أثناء سيرهما، كانت اليد المبسوطة للنهر تتقلص رويدا، وتنطبق على الزنابق المرتمشة، قالت:

(بعد ساعات سيهبط الظلام الرحيم على النهر). عبرت نظراتهما
 الشط العريض، تبحثان عن شيء ما، عن الزنابق التي إلتهمتها
 أفاعي الماء.

علاعبة الغيول

أنصت لهمس كاثنات الظلام ينسرب خفيضا لا يكاد يُسمع، وقد ابتلم الليل ضجة السيارات السريعة الخاطفة، ونهاح الكلاب البعيدة المتقطع، أفكر أننى سأرى الرجل، عارى الصدر، كما رأيته من قبل فأحث نفسى على أن أترك عيني مفتوحتين لحظة يسحب يده، بعد أن يحركها قليلا ثم يطلقها الى أمام. كنت أشك بخلو قبضته، وأشك بأنه أشار بها أو أطلقها بالفعل، فقد شفلت وقتها ببريق الجلد على جسمه المنحوث اذ تسطح ثديه لحظة ارتفعت يمناه، عندما سعبها الى الخلف إنمسح الثدى لولا حلمته البنية المنفرشة مثل حية باقلاء مقشرة. ريما أذنت الأشياء تتباخل: الأبنواب، والجدران، وقبضنات المعدن، والأصنوات، مبذذ حكيت لأمى وهي، كعادتها، تروح وتجيء منشغلة أول الأمر، فبقيت وحيدة أندفع من باب الى باب، أراها تمضى الى آخر المطبخ حيث تركنا برميل النفط، فوقه القفص الفارغ، وفوقهما كدست على نحو بطيء حاجيات قديمة متروكة، لم يكن لأحد أن يتذكر تلك الأشياء لولا حديث أمي الذي لا يضقطع عن قدور الغافون، وعلب المضاسهات المنقوشة، ومصباح الغان تصورتني أحدث نفسي، أعيد على مسامعها تفاصيل فحلم أخافها، حتى فتحت الباب ورأيت الرجل يبتسم ابتسامته التي لا معنى لها، عندما تركت أمى القفص والتفتت نحوى فسكت مستغربة أن تكون قد أنصت وسمعتها تسأل إن كنت قد قصصت العلم على أحد قبلها، قالت إن الاحلام على أطراف الطير، وكما لو كانت تصلى لانت قسمائها وأغمضت عينيها لتضيف «سينغلق باب وينفتح باب». أحستني خفيفة في وقفتي تلك كأن ثقلا قد أزيح عن صدري. إنها واحدة أخرى، بنفسجية اللون، يرتمف الحفن فترتفع وتنخفض، تبدو عندها قاتمة كما لو كانت سوداء. ظهرت الأولى على الجفن الأعلى، مدورة وصغيرة أخذت تستطيل وتكبر حتى أصبحت مثل حبة فاصوليا تنفز ليل نهار. لم أشعر بأي ألم لمثلة

انفجرت، كنت مشغولة بفتح أبواب لا عد لها، أفتح بابا وأخطو خطوة أو خطوتين، يتغير الضوء، ربما يتغير لون الجدار، يحد أن أسمح الجلبة وأرى طيورا كبيرة وأشباح أناس بأذرع طويلة تركض واسعة الخطوات صعب الجدار، ثم أرى بابا جديدا، شيهها بسابقه، كأنه هو، وكأنني لم أفتحه من قبل، فأفتحه وأدخل ليتغير الضره ويتبدل اللون، وتحلق الطيور الكبيرة مرة أخرى، وتركض الأشباح. هل رأيت جلما أشد بلاهة من هذا الطمة شعرت بألم

هل رأيت حدما أشد بالاهة من هذا الحدم؛ شعرى بألم أصابعي وهي تلقف كل مرة على العقبض، تجاهد لتمسك البنارعة المعدنية المحقوق لم تسحيها الى الأسفل، كانت ذراع المحقوقة لم يدأت تداول هذا ودائم تتصاعد عقق أجنحة منذ زمن بعيد، كانت الجلهة قد بدأت تتصاعد عقق أجنحة انقلت المشهد ووجدتني بمواجهة الرجل وقد مسحت عيناه القلت المشهد ووجدتني بمواجهة الرجل وقد مسحت عيناه أتذكر أني فتحت الجاب فما زالت قوة ذراعه ترمقني، لكنني كنن شهد متأكدة أن بابا، من الأبواب يضهي شيئا، وجلا، أن كنت شهد متأكدة أن بابا، من الأبواب يضهي شيئا، وجلا، أن طورا، أن صحواء، أنساه كلما ظهرت واحدة أخرى وتذكرت ضوء سبارات الاسماف؟

بدأ الرجل يحرك يديه في فضاء داخن، يدان عضلتان، تعتد امايعها حطفة ظلا قائما على صدره العاري، كان يبتسم البسامة لا معنى لها عندما برأت يعناه تثير إلى، ضم أصايحه وسحب يده الى الطفة م أطلقها كما لو كان يحمل رحما فقتحت عيني بالكاد ومسحت عن جمنها ألم الجفن الأسفل، حيث تراها. والمعديد، كانت الدملة قد انفجرت واختفى معها ألم الجفن الطوي لتعود فتنفز في زاوية الجفن الأسفل، حيث تراها. أخشى، في كل مرة أضع فيها رأسي على الوسادة وأنصت لهيس كافنات انظلام أن يحدث ذلك ثانية، أكدت أمي أنه لذن يأتي مرة أخرى، لكنها أشافت شيئا عن الأبواب وهي تنفتج وتنفق طاي أبوات تلك التي ساراها، وإي طويه و

 [≛] قامن من العراق.

في الصباح أرى الطيور قادمة من جهة ميناء المعقل تستدير فوق المستشفى استداراتها الكبيرة، مفرودة الأجنعة، تلون الشمس أحسامها المغزلية الدقيقة بيضاء الريش فتبدو مثل قطم من قطن تتلاعب في اناء النهار ثم تنزل خاطفة كما لو كانت تنزل الى نهر، أرى عندها خرزات أعينها تبرق بريقا صامتا، بلون المناء، قبل أن تغيب خلف بنايات المستشفى لتعاود صعودها من جديد، أفكر انها قد التقطت، بانتباهة الطيور، نداءات أناس المستشفى في الردهات الطويلة بالغة التعقيم فنزلت صامتة الأعين لتدق بمناقيرها على النوافذ كما لوكانت تنقر على زجاج الفتحات الدائرية للبواخر قبل أن تفزعها صفارات التوديم، أو منبهات سيارات الاسعاف وهي تعير كل وقت من الياب الخلفي للمستشفي الي الشارع العام منحرفة تجاه مدرستنا قبل أن تنطلق متصلة النداء في شوارع المعقل.

في أوقنات الاستراحة نتشبث ببالمافة الاسمنتية لسور المدرسة لنطل برؤوسنا ونراها تندفع الى اليمين صوب محطة القطار، أو تميل جهة دور العمال مخترقة شارع الملعب، تسأل فاطمة وهي تلاحق بنظراتها الأضواء الخاطفة

 لماذا تترجه معظم سيارات الاسعاف نحو محملة القطار؟ أفكر قليلا ثم أجيب

~ ربما لأنه يأتي بالكثير من الركاب غائبين عن الوعي بعد ليلة سفر طويلة متعبة. لم نكن ننسى أمر سيارات الاسعاف إلا في وقتين: حين ننشغل برسالة بجلبها ساعي البريد على دراجته الهوائية الى فاطمة، أو حينما أقص أحد أحلامى عليها، ساعتها تغيب الطيور المغزلية البيضاء، وتنسحب سينارات الاسعاف بمنافراتها، وأضوائها، والمشاوف التي تثيرها كما تثير عاصفة ترابية، ونبقى مستندتين الى سور المدرسة انتظر أن تسحب فاطمة الظرف من أحد كتبها وتقول جاء، ودق الجرس، وسألنى هل أنت فاطمة، فأجبت نعم، في كل مرة يأتي فيها يدق الجرس ثم يسأل فأجيب، يفتح بعدها حقيبته الجلد المثبتة على بدن الدراجة ويخرج الظرف، قبل أن يغلق الحقيبة ويعدل من وضع قبعته الزرقاء أكون قد فتحت الرسالة، فيرك دراجته ويقول.

- لك خال لا يمل كتابة الرسائل

لكن الظرف لم يكن يحتوي على رسالة أبدا، كان يضم في كل مرة صورة جديدة، ملونة أو بالأبيض والأسود، ينفرر الرجل فيها واقفا تحت شجرة أو منحنيا على جسر، أو يجلس بين آخرين، أجد صعوبة في التعرف عليه بين صورة وأخرى، خصوصا في الصور الجماعية فانتظر أن تش فاطمة، مخفية شعوري بأنه ليس برجل الصور السابقة، فتوكد بصوت عال:

- إنه خالى يجتسم للمصور، ليس جإمكانك تذكره بين

مرت سيارة الإسعاف بصافرتها المتلاحقة فمددت يدى لأمسك بالحافة الإسمنتية لكن فاطمة توقفت تتأملني في ابتسامة صامتة، فتساءلت:

رسالة جديدة؟

إتسعت ابتسامتها، شعت زرقة عينيها، وهزت برأسها فتركت حافة السور متمنية أن أتعرف عليه من غير أن تشير، كان الظرف كما هو على الدوام مريعا، مثنى الحافة، بمستطيل أزرق، ملصقا من ثنيته الدقيقة حسب، فتحته بسبابتها وسحبت الصورة، كان بمفرده هذه المرة يركب حصانا ويعتمر قبعة دائرية ويبتسم للمصور

- إنه الأن في بغداد يدرب الفروسية في نادي الصيد.

لم تشغلني عندها جدة ملامحه بالقدر الذي أثارتني فيه العلاقة الغريبة بين العصان والصيد، فما معنى يدرب الفروسية في ناد للصيد، وماذا يمكن أن يصطاد من على حصان، بيدين فارغتين ترتديان قفازي جلد لامعى البياض؟ يبدو أكثر شبابا من جميم الصور السابقة، ريما يفعل قبعته ذات اللونين، أو يفعل اخضرار العشب من حوله، أو يقعل ركويه المصان

> - لن تنسى ملامحه هذه المرة. فتساءلت.

> > - هل سيمكث طويلا؟

لم يذكر شيئا، أمى تقول انه لن يصبر على البقاء في

مكان ولحد. أعادت الصورة الى الظرف، دست بين أوراق الكتباب

و أضافت:

- سیمل سریما .
- -- ألم تريه يوما؟
- هزت رأسها نافية وقالت:
- كان في المتوسطة حين أرسلته جدتي الى العشار ليحد سكين المعلمية، بقيت تنتظره سنوات فقد نسي أمر السكين وتوجه الى الفاو بدلا من العشار، من هناك كان يبحث بالحناء، والمجنور، والبهارات الهندية، ثم انقطعت هداياه فقد مل البقاء في الفاو فتوجه للعمل في السعاوة. تتوقع الذك ستفتحين بأبا ذات مساء فتجيينه هذاك
 - على الحصان؟
 - لا تكوني سخيفة، المهم أن تريه وتتحدثي إليه.
 - لكنني لا أتكلم، عادة، في أحلامي.
- في أحلام الطيور والأشباح، خالي شيء آخر، ثقي، سيكون بامكانك محادثته، وربما زودك بصورة جديدة.
- سيعولا في بالمعناف مدادات ورويت بصوره جديدة. أنطقي إياها في العلم، لم تكن معرفتي به كافية لتبدد بينحتني إياها في العلم، لم تكن معرفتي به كافية لتبدد غرابة الأمر، فقد ظل رجال محبوسا في ظرف تتغير سلاممه بين صورة فأخرى، يبدو كبير السن في واحدة، حتى اذا تصورته بعمر محدد جاءت صورة لذخرب تصوري، فهو يحل كما في رسالته الأخيرة، شابا لا ترمقه ما العبة، يحل كما في رسالته الأخيرة، شابا لا ترمقه ما العبة، الخيرل، فتحت فاطمة عينها فنظرت الى زرقتهما المحببة، الخيرل، فتحت فاطمة عينها فنظرت الى زرقتهما المحببة،
 - ما رأك أن نكتب له؟
 - 9La -
 - نكتب رسالة ونعطيها لساعى البريد.
 - وماذا نقول فيها؟
- كل شيء، كل شيء، المدرسة، الطيور، والاهلام، نكتب حلما ونرسله إليه.
 - لا ، الأحلام لا تكتب، انها على أطراف الطير.
 - لكن المديرة تدونها في دفتر المخالفات.
 - أعرف، كما أعرف أنها تدون تفاصيل رسائلك.
- خفتت زرقة عينهها وغاب بريقهما، كانت يدها مرمية على الكتاب، منحنية قليلا، مضمومة الاصابع كأنها يد دمية تتكئ على سور مدرسة، وقد انطفأ من حولها كل شيء: منبهات سيارات الاسعاف، خفق أجنحة الطيرن وضجة
 - الطالبات. قالت:
 - مل تعتقدين انها تفعل ذلك حقا

- استغريت لصوتها، تصورته في لحظة صوت الدمية المستدة السور ينبعث من ظهرها، فالجميع يعلم أن للمديرة عيونا في الصفوف، وهي متند في كلمة كل خميس بمخالفات الطالبات وتؤكد أنها تدون كل شيء لتموضه في مجلس الأباء والأمهات، ثم تشكر بصوت واطئ مطمئة الطالبات المتعاونات اللواتي يترودنها بالتقاصيل الدقيقة للمخالفات. استدركت فاطمة كما لو أحست غرابة سؤالها، سؤالها، استدركت فاطمة كما لو أحست غرابة سؤالها سؤالها،
 - مل تعتقدين أن البنت النمشاء تنقل ما يدور بيننا؟
 طبعا، لقد رأيتها اكثر من مرة تتسمع للطالبات
 - ربما كانت تتنصت علينا .
- انها تقف دائما قرب الشبابيك، أو في عتمة الممر، أو تمت السلم..
 - يا إلهي..
- يكفي أن تلمع المدورة في نظرة خاطفة، او تستمع، بلا
 وضوح، الى العلم، لتنقل التفاصيل، تضيف للمدورة ما
 تشاه، وتغير من العلم ما يحلو لها.
 - علينا أن لا نتحدث ثانية.
- كيف أخبرك عما يدور في أحلامي، وكيف تحدثينني عن خالك إذن؟
 - التمعت زرقة عينيها من جديد وقالت.
 - لا أريد لحياة خالى أن تقيد في دفتر المغالفات.
- لكنني بقيت مع كل حلم أمسك بذراعها وأسحبها اللي مكاننا المعتاد جنب السور، أراعا تلغت قلقة قبل أن تسائني أن أن أسلتاني أن أن أشير أن أخس من دون أن أخس المتقبئ قرب شباك، أن في عتمة معن أن تحت سلم، كاننا البنت البنت النشاء قد انحرف عن طريقنا منذ أن رأيتها كانت البنت النشاء قد انحرف عن طريقنا منذ أن رأيتها المذون وظهرها اللي السور، تركقها، وجهها اللي حائط المذون وظهرها اللي السور، تركقها تقعل بهدوه واستمعت لها توبيًّ في غط ماتي قصور يحفر بركة صفيرة أمامها سريعا ما فرغت في خط متعرج يمر من بين ساقيها، ظلا سريعا ما فرغت في خط متعرج يمر من بين ساقيها، ظلا والمنت بصوت مسموع وقامت، منفرجة الساقين، طلا وهي ما تزال تشد على التفورة، اللتقت إلى الجانب ورأتني، وأشافي، وأنت من بذا الدخس، وأن الخوف والمفاجأة يمكن أن يصبغا الوجوه هذا الدخس، وأن الحوف والمفاجأة يمكن أن يصبغا الوجوه هذا الداسطية. وجهها تأك اللحظة.

النَّالَة ق

تمامل سويلم الغرخ على نفسه وهو يئن من نوية ألم حادة، هاجمت ركبتيه، فاستند بصعوبة على جدار الخيصة، وشنف أذنيه التقيلتين باذلا جهدا خارقا كي يلتقط أصوات البنادق المترددة برنين معدن أخاذ.

ظل عينيه بير مرتعث، وأحد أنظاره الكليلة مستطاعا المعقوف المتداعم من الفياد والظابق والطبعي والحسي والمشافات من الساحة (الراحق تجتاح أصفاقه الذاوية. مأرتعش بقرة ولكنت مراحا ما طرد الهولجس السوماء فقد قرر أن يبتجع بكل ما يتلق لم من طاقة. (إنه يوم ليس كالأيام) قال في نفسه/ محاولا اقصاء ذاكرته المسكونة بذلك المشهد الوحيد دون سواء. وغامت عيناه الكليلتان، وقد تلبسه ذلك المجز يعينه حينما تخذانه ذاكرته المستعصية عن استحضاراً في شيء آخر. ويقت السماء اللاهبة في الرزقة، زخات متوالية من الرصاص، فانتبه من سبحات الذاكرة الماشردة، مترعا بذلك الألم البيبار البوقيل، معاقدة كما هي منذ أن وضعها هناك، وعاد يعد قديرة ليتابع والدرقة، ذيات اللواقة المرتفعة، فيما توالية متوالية من والمحاصرة رغيق والذات والسرية، اللاهنة مؤكدة باصرار مستويب أن شة ترابع استذائها يقام في الرزقة الفاعلة معظم أيام السنة.

يرزن طلقة وحيدة مدوية، أرضات أثنية الخاطاتين، وانداحت غير أن طلقة وحيدة مدوية، المتحدث أثنية الخاطاتين، وانداحت تترجع من أعلى المحوقيد فتراجعت أمام سطوتها العالثية الرحيدة، الزعقات اللاهثة حتى خفتت تماماً، وظلت تلك الطلقة الوحيدة، والهارة تنطق من بندقيته الموضلية في تلك اللحظة، واهتز منحاط منخراه والدو يقتله الهارو الدو يقتية منحراه والتجد المناوعة عندية الهارو الدو يقتية المناوعة الهارو الدو يقتية المناوعة الهارو الدو يقتية المناوعة الهارو الدو يقتية المناوعة الهارو الدو يقتية الهارو الدو يقتية المناوعة المناوع

إنه يرى عمره المجدب معلقا أمامه، محبوسا في لحظة وحيدة لا تنتهي، مرهونا بين طلقة يتيمة وسقوط قرينه من ذرى الموارة الشنيعة، سبعون عاما وهو يرفع بنتهيئه وتسقط قرينه مثل غراب أسود الى قعر الوادي السحيق، جنة حارة تنز بعدماء دينة، كشيعة، سبعون عاما وهو يرفع بندقيته كأمهر رام ليهنئ عروس الصبر، وطوال تلك السنوات وهو ما يزال يجتر نمولة لأخرس مما حدث. وقل السؤال مطلقا بسنين عمروم كلها، كيف

* قاص من اليمن

استقرت رصاصة التهنئة بين عينيها فماتت على يديه هو دون سواه..؟!

سالم المبدع

كانت العجوز خليعة وقد تعودت سبحات الغيبرية التي ما انفكت تلازمه منذ أن غرس خيسته الى جوارها في ذلك اليوم البعيد، وحيدا، مهزوما، لا يحمل معه سوى بندقيته أبوفتيله، وخرج جلدى مغير اكتسى طبقة من القذارة السوداء...

وضّعت سحفّة الطعام في موقعها دون أن تزعجه، وانسحبت خارجها بهدرء. لابد انه انقطع عن العالم لبرمة. كان قرض الشمس الكبير، يضمع بدماء طاقحة، وهو يناوش قمة قرن عتبق ليترارى خلفها كما يفعل دائما في مثل هذا الرقت.

وصرخ مصعوقا بوهج ناري لذاكرة مغايرة – (انه موعد أوية الرعاة) وانتشر أريج نبات الضومير يتضوع في الأثير.

الرعاقة وانتشر الربع نبات الشمويين يتضرع في الالإس كان يقف عند حافة التصويحات الرملية الناعمة، عند أطراف الريده، عترقباء والنهار يكاد أن ينطلق، مغمورا بظلال عميلة، هادئة، أشبه يظلال الفيوم الكليفة، وترامت البه أصوات الرعاة الشنعة، المصحوبة بالثقاء المعطوط لقطعان العامز الشهعي.. فالتاع صدره الصغير انفعالا، فقد كان يتطلع بشغف لرؤية قد نك

وتوالى نضح الذاكرة المحبوسة بمشاهد لا يعرفها، أخذت تتزاحم

كان النهار وليدا وهو يقف في ذلك المكان الرملي يتأمل لتشار الصباح الملون بحنو أخاذ، ولم يرها بين القنوات وهو يحد نشاره الفنية، فأخذته موجة من القنق الفظي.. وسمع وراءه لحظتها همهمة لأشخاص يتقدمون، ولم يلبث أن تبين صوت الغذية وأضحا..

- ستلحق بهم. فمازال النهار في أوله

وتعرف على صوت أخيها الصبر وهو يرد منفعلا... - نعم.. هو ذاك.. سألحق...

وتقارب خطو القادمين حتى حانياه، وألقيا تحية الصباح بعجلة دون أن يتوقفا، وامتلأت عيناه الصغيرتان بإعجاب شديد، حينما تجاوزه الصبر متوهجا في اطار من الرجولة المترعة.

وانتظم في ذاكرته مشهد آخر.. بدت فيه طلائع الاغنام وقد تناثرت بين أشجار السمر والمشط كسحابات ثلجية ترصم

صفحة السماء، شديدة الزرقة.

وفيما كان يتملى المشهد الساحر أمامه، لمح الصبر وهو يتحدر باهل الوادي محانيا عقبة الغنابير، القاسية، متعطفا باتجاه التطعاتان. ولم يكن حيث يكف ثمة ظل يحتمي به من قيظ الشمس، ولم تكن الرؤية جلية كما ينبقي ومضى وقت طويل قبل أن تفرغ الفتيات الى أغنامهن ويتوجهن بها نحو المراعي الكندة

وخيل إليه أن شخصا ما مرق بسرعة فائقة، متماوجا مع مرايا السراب المتراقصة، ثم يختفي بعد برهة قصيرة خلف شجر سرح كبيرة...

أخذت الدنيا بالاعتداء، وكان صدره العجوز يستعر بمشاعر متبايلة تنهشه بقسرة، ولكن ذاكرته المنظئة أخذت تلع في انتيالها المتدفق، وحال في مثابرة عنيدة أن يصدها ولكنه أخفق. أخذ بحدق في صفوف الحراوه، وقد تبعثرت، ولم تعد تسم سرئ أنات خافة، لطلقات تنهية، متقطعة.

(سينطلقون الى مثاويهم، وستعود الرزفة الى سكونها الثقيل.. ولقد فاتني أن أعيش بهجتهم..) قال في حسرة.

ولكن ذلك الدبيب المشم، الذي فتت قشرة ذاكرته الوحيدة، المتيسة، أشاع في قلبه الهارد دفئا حميما. ورأى نفس، تحطه يفاعته الفضة على أجنحة لينة يندفع باتجاء الوادي، وتوقف لاهنا تحت شجرة السرح الشخصة مصعوقاً، محمقاً في ذهول راعش. واشتد وجيب قلبه. كان الصبر يوسد رأسه الكث، الصقيل في فخذ قرينه، فيما راحت أناملها الدقيقة تعبث في شعره كام تبعده طلابا الأثير.

وانتفض واقفا حتى كادت قدمه أن تنزاق به.. لولا لم تسارع العجوز خليمة لتسنده. فنظر اليها بعيون ذاهلة، ممتنة، فقالت دون أن تفلته من يدها..

- إنها الحراوه هيه؟ لقد أرجعتك الى سنين مضت.

- نعم .. المراوه..

أجابها بشرود.. وصمت مفكرا.. (يبدو أنها النهاية؟؟ كيف لي أن أتذكر كل هذا رفعة واحدة؟).

كانت ثراًابة صغيرة تلتهب في وعاه الشعم القنر.. رأى من خلال ضونها الشاحب سحفة الطعام، مغطاة في موقعها.. فأبلغها باقتضاب..

– ليست بي حاجة الى الطعام..

فتناولت السحفة دون أن تتكلم، فقد كانت تعرف رغباته المحددة القاطعة، منذ أن علق بندقيته، وأعلن بذبرة باردة، حاسمة، انه لن يحركها من «الرفقه» بقية حياته. لم يكن يدري

هل يبقهج بعودة ذاكرة طرزتها الآلام الطافحة، منذ أن علم ذات يوم بعيد انه فقدها في لحظة عمياء، باترة؟

أُم يُحزَنُ لأَنْ ذَاكِرته النِّي ٱلْفها سِبِعِينَ عَامًا ولم يِتَبِق له سواها، ما عادت الأثيرة لديه، فقد هوت عليه فجأة ذاكرة أخرى لا تقل عنها وجما؟

وتصالبت عيناه الكليلتان، على بندقيته البوفتيله، عمره المعادل، الصنامت.. وقد توقف ذهنه عن التفكير، وشمله شعور بالفراغ العميق.. ولوهلة، سمم صوتا مكتوما يصل إليه من ناحيتها، وكأن يدا خفية حركتها.. ولكنه ظل يحدق اليها بألفة ومودة، ولم تمر سوى لحظات قليلة، عاد بعدها يسمع الصوت المكتوم، ورأى بعينيه الكليلتين بندقيته العتيقة، تتأرجح حول الرفقة، فانتفض واقفاء وأطفأ الشمعة الذاوية بنفخة واحدة. انه يحفظ تفاصيل خيمته، ولن يجد كبير عناء في نبش أشيائه القليلة وسط الظلمة الكثيفة كان أول ما يحث عنه جرابه الجادي القديم، وتصاعدت للتو رائحة عطنة، لشيء يتحلل، وما لبثت يداه المعروقتان تجوسان بدلخلها، ويرقت عيناه في الظلمة الساجية، ويحركة مدروسة، انتزع بندقيته، وأحس بها خفيفة ومتجاوبة، فاسرع مفعما بحيوية اللحظة النادرة، يحشوها بالبارود المتحجر.. ضغط على القطعة الحديدية الصغيرة داخل كفه المرتجفة، قبل أن يضعها في فرهة الماسورة الباردة، ونهض ثانية وأشعل قطعة الشعم الهزيلة وأخذ يتفحص فتيل

الأشعال القصير، ويجففه على ذوابة اللهب الشاحية، شعر لأول مرة منذ سبعين عاما انفه امثلك زمنا شاصاء وأن عليه ألا يقلته من يده. ويولية واحدة، قنف بنفسه خارج الخيمة متلمسا بخطوات متصلية، الطريق الى موقع الحراوة... كانت الرزفة بأسرها تقومى في شجعة عميقة... انتصب سويلم متغذيا بساحة الحراوة المتشرطة، ووقع رأسه

انتصب سريام متفرنا بساحة الحراوة المقشوطة، ورفع رأسه عليا يقشم أقناس النخيل بعدرية عميقة ثم توجه بإنظاره الملتمعة صوب ذرى العوارة، وشغط على الزنانا... فاهتز الكرن، وهرب السكرن المرين أضام سطوة الدري الرهيب، وإنداحت الترجيمات متواترة كونرم الرعود الجيارة..

وعند انتشار الخيوط الأولى للفجر. كانت العجوز خليمة وحدها اللتي تجرأت، وذهبت الى حيث الطلق الدوي الراعب ليلة الهارضة، وذكرت فهما بعد، أن رائحة الباررد العريفة كانت تزحم الهواه القول، حيث رأت العجرز سريلم محتضنا بندقيته البوقتيل، متكنًا عليها بوقة مسرحية أشبه بالغرافة. وكان قد فارق العياة.

انميات

هكذا يعجبني كثيرا عدُ المربعات في الساحة ، أشكل منها أحجاما مختلفة وبيوتا صغيرة الواحد منها يستطيع ضم شخصين ، تعودت أن أضع قدمي داخل أحد هذه المربعات فلا تُخرج عن الخطوط المتوازية وإذا ما خرجت أتذمر وأبتحد، هنالك مربعات كبيرة جدا أستطيم الوقوف عليها بكامل جسدي لكنها لا تستهويني ، لا أحب اتساعها الفارغ ، الصغيرة أفضل ، تملؤني بالأسئلة بانشغالات كثيرة أعبر خلالها إلى داخلي فتكبر وتكبر حتى تذوب الخطوط الأربعة ، مساحتها الضيقة تراكم كل أخطائي فأكتشف الجانب السيئ في.. هذالك مجهول يرتادني أستطيع أن أراد وأتحدث معه... كم أتمنى أن يداهمنى الموت وأنا أحلم

الموت لا يأتي إلا في اليقظة

- نستطيع أن نستدعيه في أجلامنا

ه سوف يكون مجرد حلم

- الملم عندما يتكرر ونصادقه ونحاوره يتحول إلى واقع ه قلتِ قبل قليل أنك تحبين الموت في الحلم فكيف تقلبينه إلى

- لأَن الواقع هو الحلم أيضا وعلينا أن ندرب أنفسنا على الموت في

المقيقة حتى نستطيع تحقيقه في الحلم ه أشعر أن رأسي يدور ولا أفهم ما نقول معا.

- إنها المربعات الضيقة تمنحنا القدرة على التحاور والفهم.

اكنها ضيقة جدا أكاد لا أحتملها

 أشعر بذلك أيضا لكنها ستأخذنا نحو العمق نحو ذواتنا السحيقة. ه لقد تمكن منى الخواء كثيرا مؤخرا وأخشى أن تتجاوزني الأيام وأنا هذا في نفس المربع الضيق.

- إنك تتحدثين كما لو أنك أنا.

ه ما الفائدة من الحوار إذن إذا كنا نشبه بعضنا

 إذا واصلنا تأملنا في الخطوط الأربعة سنكتشف لختلافنا. ه هي مجرد خطوط محفورة على الإسمنت يتخللها التراب ماذا

> يمكن أن تقول؟! - الكثير.

ه کیف ۱۹ - إنها أثاحت لنا الحديث عن الموت والعلم وسيكون هنالك الكثير

من العمر كي نتحدث أكثر في أوجاعنا ه لن يكفي العمر .. لقد عبر أكثر من نصفه في اجترار الأمنيات

النصف المتبقى سنملؤه بتحقيق أمنياتنا.

 لا يستهويني العديث عن الأمنيات .. الفطوط تضيق. تضيق الخطوط.. على أن أكون أقوى من ذلك المجهول

الضعيف، أخذ يقتفي أثار العابرين إلى الموت بينما أحاول * قاصة من سلطنة عمان.

عبور موتهم إلى حياة أخرى. انتقات إلى مكان آخر بالا مربعات أو خطوط ، هذاك شيء آخر يشبه تلك الخطوط المتوارية ، إنها تشققات ممتدة أو ريما أستطيع تسميتها خطوطا عرجاء ، تكاد تفاق كل شيء نصفين لكنها لا تفعل ، بل تمتد شاقة المكان في ترحال لا متناه ، لا تأبه بالحشرات السارحة على امتدادها ، أحاول تلمُس أسئلة جديدة في تعرجاتها، لقد كنت ساذجة بما فيه الكفاية ، كيف لى إيقاظ المجهول المندحر داخلي منذ مدة طويلة، لابد وأن أوهاما كثيرة غطته مذ أوقفت التماور معه .. إنني أهافه أكثر مما أحتمل لكن شيئا ما يفرض على محاورته لأعرف من أنا وماذا أعنى.. إنها الشقوق الممتدة ، وحدها قادرة على اختراقي.

> - علينا الايكار بالذهاب. الى أين ؟!

- لا يهم إلى أين ، فقط لنتبعها. ه الخطوط ؟

لم تعد مجدية .. هنالك شقوق ممتدة في أعماقنا.

ه لقد استمرأت اللعبة ولن أكون معك.

- لا زلت تسايرين أوهامك. ه ستكون أفضل من جنوبتك.

الجنون .. تعم هو ما ينقصنا لنصل.

ان نصل أبدا ، لا شيء يدعو للذهاب أصلا.

- وماذا إذا بقينا ، ماذا سنجنى؟

لا شيء .. كالأخريات.

 لكتني أكاد أؤمن أننا لسنا كالأخريات .. سنضيع في أعماق هذه الشقوق، سنجد الأحلام التي خبأناها ذات يوم وضاعت، سوف يكون لدينا الكثير لنقوله عن الحب والطفولة والسفر والمستقبل، سنخلق أوطانا جميلة تعجُ بفتيات يرقصن الباليه على الجليد ، سننبت من بين

الشفوق عرسا مقدسا ونهجر المستحيل إلى الممكن.. الأبجدية .. البداية تفرض نفسها حين نحلم فنعود نكرر أنفسنا.

- الله تكسرين أجنحتي التي صرفت عمرا كبيرا في تكوينها

ه فعلت ذلك ذات يوم وانكسرت.

انظری کیف أخذ حواردا پترهل وینزوی.

ه كنا نحلم فقط.

 بل نتحاور ولم نمنح حوارنا الكثافة التي يستحقها الحوار يفضى إلى الألم.

والألم يفضى إلى المستقبل.

شهوة الاكتشاف والمغامرة لم تطل كل أجزائي ، ثمة أعضاء كثيرة معطلة تتلمس خطواتها نحو الموت .. أنصت إلى هزيم رعود بعيدة ، نقر خفيف على الباب الذي يظل مواريا باستمرار ، لن أعيره اهتماما هذه المرة .



من الظلام جئت وإلى الظلام أعود رحلة في مجاهل موت عابر

التهابة

رحت محاولا أن أحرك رجلي، وكأني فراشة توشك أن تخرج من شرنقتها، غمرني النور.. فصرخت.. سائل مخاطى، دم ذو رائحة صديدية، بول، اختلطت به، وقفت على رأسى وأنا أشاهد العالم، لفوني بخرقة أحسست بألم لذيذ يجمع عظامي الصغيرة، خدعت بعدها لم أكن أعلم أنها النهابة.

القبو

أشعلت لفافة بيضاء كجناح النورس، حملتني الي مرافئ مدن جميلة، لكنها فقيرة مددت يدى وأنا أمر بين البيوت القديمة خدشتني حصيات نتأت من الجدران بيضعل المطر والزمن المعطوب، تذكرت المحدوث: أمر على الديار!

غمست يدى في ساقية الفلج.. غسلت وجهى من بقايا قبائل علقت به، طلقت كل شيء..

- قوم صل. قال أبي.

رمقته بنظرة خاطفة، صمت. ركضت- سمعت صوت أبي بالحقني:

- (ما عليك الملعون، الكلب....) أنا الكلب أم هؤلاء البشر ركضت إلى المقبرة.

صرخت: اقتلني.. لا أحب هذه الحياة الملعونة، رجع الصدى قاسيا ضبابيا عوت الكلاب من ناحية الجبل، وكأن تلك المخلوقات تسخر مني.

تمددت على الحصياء حتى داهمني الليل، عندسا

* قاص من سلطنة عمان

(سعد الله وتوس)

فتحت عيني رأيت النجوم تراقبني، كعيني ذئب... سمعت صورت امرأة يقترب من المزرعة التي كانت على يميني، تيقنت أنه صورت زوينة كانت تبحث عن دجاجتها التي لم ترجع مع الديك، جلست حتى لا تفاجأ بي، لم ترنى المسكينة، أخذ صوتها يختفي كما جاء.

أشعلت لفافة ورسمت دوائر هلامية، أخذت أحول المنظر إلى فكرة! حياتنا.. كهذه الدوائر الدخانية تتلاشى، ولكن سمعت المعلم صالح يقول إننا سنبعث يوم القيامة، وسيحاسبنا ربنا حتى عن التمرة التي نأكلها، ولكن لم اقتنع بكلامه، لأنه لو صحيح (قلت في سريرتي) لماذا هو يأكل مال أبناء أخيه اليتامي؟ نفثت آخر نفس من اللفاقة. بصقت على أفكار المعلم صالح، قررت أن لا أرجع الى البيت باكرا، لأن أبي سيحاسبني أين ذهبت؟ وأين صليت؟ ومن رافقت؟ وكأنه مستخلف، لمحاسبتي قبل الأوان.

كان المكان ساكنا، ما أجمل أن يتوحد الإنسان بتقسه راا

أحسست بخطوات.. تقترب مني، وشيح في الظلام يقترب منى، قلت في سريرتي: إن كان أبي سأركض الى الجبل ليأويني..!

> كان الشبح القادم يدخن!، هذا حتما ليس أبي.. « وطنى علمنى ان التاريخ البشري

> > بدون الحب.. عويل وتكاح

.... 922

دوى في أذني صوت مظفر النواب مغترقا الحصى والذل والجبن والعار ليملأني حبا وتعردا.

 ماه.. حمدان، والله خلاك مظفر ثورجي بصحيح.
 أكيد تحب، وما قلت لي (خرج صوته متهكما، أعقبه بضحكة ساحرة كصوته).

- أرجوك حمدان تعال... غن لي.

حملني صوت حمدان إلى مدن جميلة، صرت أحلق كفراشة تهوى اللعب بالنار

-- لأنس ورطتي..!

* * *

- عبود ود سويدان.. كان باغي تستعجب..

أعرفه كان جده خادم جدي.. إلين اليوم ما يقول!
 السلام عليكم.

عجب ما كذاك، تو يوم يتخرج من الجامعة.. يقولوا
 معاشه أكثر من خمسمائة ريال.

 نشا الله يعطوه ألف أيبقى ود سويدان كما هو، ما يرتفع أفوق يوم ما ينزل..

تسمرت تحت نافذة (سبلة الجماعة) وأنا أستمع الى المواراتية بصفقت، أشغلت المواراتية يصفقت، أشغلت للفاغة وواصلت طريقي إلى البيد، ليحترق هذا العالم الغرب يقتسمون أراضي المريخ، ونحن نقتسم الناس؛ نبيعهم ونشتريهم، وكأننا في أسواق النفاسة.

البداية

كانت القرية تتهيأ لمضاجعة الليل، فاشعل فانوس
منا وهناك، أدخلت زوينة دجاجتها والديك حتى لا
يبيتا على السدرة ويأكلهما الثعلب.. شحكات
الصبايا تأتي مختلسة الأشجار من ناحية ساقية
الفلياء تأتي مختلسة الأشجار من ناحية ساقية
ويتقافزن فوق بعضهن غبطة؛ لأنهن استطعن أن
يسبحن عاريات دون أن يراهن أحد... لأن الليل
يسبحن عاريات دون أن يراهن أحتمت بالمنظر
يبخطي الجميع، وحمدان الذي يستمتع بالمنظر
المخلسي وهر يعتطي أحد فروع شجرة المانجو أعلى
الساقية، وضعوه القصر يتسلل إلى تلك الأجساد
الساقية، كان كل شيء
السحية، وهن يتقافزن فرحا وغبطة، كان كل شيء

يعضي بإحكام لولا أن صرحة دوت فهزت القرية: نزل حمدان مسرعا دون أن يكترث من أن تشاهده الصبايا، بأنه كان يراقبهن، رفع دشداشته بعدما تبين له مصدر الصراع وأطلق ساقيه للريح..إنه يأتي من جهة بيت صديقه محمد.

كانت خديجة تصرخ وهي تخدش وجهها مادة رجليها وشعرها المنفوش فوق الجثة المكبة التي كانت مسحاة أمامها...

وقف حمدان يزن المنظر في عقله، من هذا؟! وهو لا يريد أن يخمن!

لعظات حتى كان معظم أمالي القرية متجعهرين داخل بيت عيسى وخارجه، شق ذلك الجمع المعلم صالح بعمامته البيضاء، اتجه إلى الجثة وقلبها بكلتا يديه بعدما وضع عصاه على الأرض، رمقته عينا محمد الجامدتان.

 اذكري الله يا حرمه (قال المعلم صالح) مخاطبا خديجة وأردف:

– أين عيسي؟ا

تلاقت عيون الجميع وهم يبحثون عنه بينهم.. صرخ حمدان وأهذ يركض متجها الى تلة المقبرة، أهذ يصرخ ويمزق دخداشته ويمرغ ففسه في التراب كذئب تلقى رصاصة قباتلة، عندها صرح يصبوت أغشي عليه لم يفق إلا على صوت ديك زوينة وهو يملن منتصف الليا.

كنانت خطوات رجلين تقترب منه بتبين له انهما حمود وجمعة وهما يتهامسان بينهما:

- مسكين محمد دائما يتشاجر مع أبيه.

هذه نهایة كل واحد ما يطیع الله ورسوله!
 المشكلة الحین ما كذاك.. خدیجة أكید ما رایجة

تتحمل الصدمة بنها المقتول إذا كان القاتل أبوه. -- مسكين محمد.. الله يرجمه!

– كانت خطوات الرجلين تبتدان وصوتهما يتلاشى. – دفن حمدان وجهه في يديه، وأخذ يبكي محاولا أن يخرج من قبوه.

المسيترون

العريز القاريب

عزيزي: سليمان.

مذا المساه يفت في عضر الأماني. يشيّن علي لحظات المساه يفت في متاهات زمن جرّد من المطات زمن جرّد من المطات زمن جرّد من المطات ذمن جرّد من المطات خان المغيري أن ينام في جو دافي كهذا جوارجي تأيي دلك. قل لي بريك: أضار تني الأحزان فما يكت علي سحابة، فعلام آحزن أو أيكي؟. أفر من المجهول وهو لمسيق ظهري، فمم أفر؟ !!. إن مت الليلة: من سيذكرني؟ !!. عامنا بنزلق بأطفاله إلى الهاوية وهم يصفقون. وإن سالتهم برم ترضون الانزلاق؟ ... قالوا: «مسيرون». إني أنيذ كل السخافات من حولي. أويت إلى قلي ليجمعني من الطوفان، و منه أكتب إليك.

لا تسل لم اخترتك بالذات؟، ولم أكتب ولا أتحدث؟. سأقول لك: «مُسير». عاشرتهم أربعين حولاً وكان يكفيني منها أربعون يوماً لأخذ طباعهم !. لكن اسمك يطفو على سطح الذاكرة كأنك أنا. كأني أنت. فقلت: «أكاشفك». فكرت هذا المساء بالانتحار فليس في المياة ما يستحق كل هذا العناء أشغَّل التلفاز في الصياح فأري هواني. تُسحق أجزائي وأنا صامت طوعاً أو كرها. لا أنبس ببنت شفة. «يا قوم لا تتكلموا». إن عارضتُ مُت، وكذا إن صمت. تقول «أم العيال»: «من لأولادك بعدك إن أنت تحدثت». أقول: «لهم الله», وتجيب على الفور: «والله نفسه أيضاً لأولئك المأسوريين داخل شاشة تلفازك». لذا أفكر في مخترع الانتمار. أظن أن «أم عياله» أجبرته على السكوت كما أحيرتني «أم عيالي» فابتكر طريقة جديدة للكلام. قلت: «أجرب طريقة كلامه». ركبتُ سيارتي واخترت الطريق السريع خارج المدينة. ظننتُ أن به من الشاحنات ما يكفي لجعلى وسيارتي في حكم «الهريس» بمجرد اصطدامي بإحداها. أنا لا أمزح. إنى جاد.ما جدوى هذا التشظى؟.

فلنمت أحراراً باصديقي. قدتُ السيارة بسرعة جنوبية متجاوزاً كل السيارات أمامى. اخترقني الهواء والذكرى وآلام المساء تبعتني إحدى السيارات وظلت تطاردني بأضوائها الكاشفة. كانت كاكتشافي المر المثأخر، فلم أعرها اهتمامي. واصلتُ سيري في انتظار شاحنة تأتي من الجهة المعاكسة. لم يكن من العدل أن أختار لتصادمي سيارة صغيرة فأقتل غيري معي. الشاحفة لن تتضرر. لم تأت أي شاحنة، بيد أن السيارة ذات الأضواء الكاشفة ظلت تلاحقني. فكرت: «أغمض عيني تاركاً مقود السيارة، ثم أقول: سيرتنى السيارة». فعلتُ ذلك وظلت السيارة تمضى في الشارع المستقيم حتى توقفت فجأة. فتحت عيني اعتقاداً بقدرتي على الكلام أخيرا، فرأيت أن الوقود قد نفد. صرخت: «ليس الآن». كان المكان مقفراً. التفتُ إلى الخلف فرأيت سيارة شرطة. فرحت. نزل أحد الشرطيين مقترباً منى .صرخت هين رأيته: «الله بعثكم لنجدتي». ره باستياء: «الله بعثك لتهلكنا. طاردناك من طرف المدينة بالأضواء الكاشفة كي تقف، ولم تقف إلا بعد خمسين كيلومتراً عن المدينة. هات بطاقة الهوية ورخصة القيادة وملكية السيارة». ذُهلت. هل يحمل المنتحر بطاقات الزيف إلى العالم الأخر؟. تظاهرت بالبحث عنها. قلت له: «في البيت». انفجر غضبا: «ترتكب مخالفة التجاوز في مكان يمنع فيه التجاوز. نستوقفك فتهرب بنا إلى الصحراء مرتكياً مخالفة أخرى. أطلب وثائقك فأرى أنك ترتكب مخالفة عدم حملها». قلت ببلاهة: «وما يدريني أنكم شرطة. لماذا لم تستعملوا صوت الإنذار؟». ضرب بقبضته باب سيارتي: «وهذه مخالفة أخرى: إهانة السلطات بالتدخل في عملها»، وحين رأى الدم ينزف من يديه تابع. «ومخالفة الاعتداء على السلطات». قلت في نفسى «من يعترض؟!. نحن في الصحراء». ذهب إلى سيارته وأخرج دفتر المخالفات وظل يسجل واحدة بعد أخرى. قلت له. «خذاني إلى البيت. وقودى نفد». استشاط غضبا. «ومخالفة

^{*} قاص من سلطنة عمان

إزعاج السلطات أيضاء. قم بدا لهما من بعد الآيات أن باخذاني إلى البيت، و أركبني السيارة الغرطيان. أوصلاني بعد أن أغطأت في معرفة منزلي بضع مرات تلت عليها معافات أخرى تحت مسمى: «محاولة تضليل السلطات» حين هممت بالنزول وإغلاق الباب، شدني الشرطي من ثوبي. «مخالفاتك» وناولني الأوراق. قلت: «شكراً على يصالي». ورد« العقو، الشرطة في خدمة المواطن «. دخلت بمنامج: «خليك بالبيت». أعطيتها المخالفات ودخلت إلى برنامج: «خليك بالبيت». أعطيتها المخالفات ودخلت إلى برنامج: «خليك بالنيت». أعطيتها المخالفات ودخلت إلى «حذرتك من الفروج صرارا، خليك بالبيت». لم أعرها اهتدرتك من الفروج صرارا، خليك بالبيت». لم أعرها اهتدرتك من الفروج صرارا، خليك بالبيت». لم أعرها اهتدارتك من الفروج صرارا، خليك بالبيت». لم أعرها اهتدارتك من الفروج صرارا، خليك بالبيت». لم أعرها

إيه يا صديق.. حتى الموت يرفضني. تنازلنا أقالا يحق له أن يرفض أمثالنا? قبل بون موارية: «لم نحيا؟. لمن نترف هذا الكترح». تعصر قلبك إرضاء لأخمر، فتجد أنه أول من يسلم ظهرك للزيرج. تراهم على شفا جرح وتتقدمم فيدفنونك في جرح آخر غير مبالين باستفاناك العالم يتأكل بسرعة الحزن حين يلح إلى القلب، ونحر لا نعى ذلك الا على أعتاب القبر. عن أي فضيلة يتحدث هذا العالم؟!. إنه عامل نظافة في الشركة التي أعمل أنعوف مسالم». إنه عامل نظافة في الشركة التي أعمل أعدنت حدائم عالم عن نفسه قال:

ع عندي همسة أولاد وسبع بنات. أنهى الأول دراسته في جامعة أهلية وقد أرهق كالهلي بالديون. انتظر في البيت وقوابة العامين ثم وجد عملاً في شركة في الفارج. سافر وقواب التاني فلم أجد ما يكفي الإكمال دراسته. اعترض وجمل البيت. ظل يتسكع في الطرقات أدمن ودهل السجن. جاء القائلة واغتصر على بناتي من أيمن ودهل السجن. جاء القائلة واغتصر على بناتي من ليممل في محطة للوقود براتب زهيد. ليس في بناتي من تعمل ولذا ليس فيهن متزوجة. الرجال يموتون في حوادث السيارات والبغات في المغنزل. دهلي زميد. لأا مرض حتى تحمل م أستطع الذهاب به إلى المستشفى. تحمل يا أستاذ: متمريفة العلاج في المستشفى أعبز عن إيجادها. نظران وجهي. أيستحق فذا الطيب كل هذا القارات. والمهنت الخطالي، فاستدنت تحريفة العلاج وذهبين بأسادة: من أطفالي، فاستدنت تحريفة العلاج وذهبين بأصدون على المستشفى كنت أضغط بقوة على

المبلغ في انتظار دوري بينما يدي الأخرى تمسك بطفلي الم تكد تمر دقيقتان حتى عم اضطراب المكان. سمعت الموظفين يتهامسون: «جاءت خاتون». وما أن يعلم موظف بمجيئها حتى يرتبك ويبدأ بلملمة أوراقه. حدث سمعت باسمها يا أستاذ، تذكرت عاهرة - أعزك الله --كانت في أقصى الحي الجنوبي الذي تركته منذ خمس سنين. كانت تحمل نفس الاسم، متزوجة من عربيد، ولها ثلاثة أولاد لا يملكون ذرة من الرجولة. كذا نسخر من رقتهم الزائدة :«من يلومكم؟ أمكم خاتونوه». حين دخلت «خاتون» المستشفى كدت أصعق. إنهما تتشابهان إلى حد بعيد. ما حدث يا أستاذ أنهم أدخلوها مباشرة دون تعطيل، بل رفضوا أخذ التعريفة منها. تسببت خاتون في تأخيري ساعة أخرى. حين وصل دوري استلوا منى المبلغ كنزع الروح من جسد الكافر - أجاركم الله - دون رحمة. عرضت ابنى على الطبيب ووصف له العلاج(١). عدت إلى المنزل وقسمت دواءه بالتساوي على أولادي الشلاثة المرضى، بكينا جميعاً حينئذ. رفعت رأسي إلى السماء وقلت: (ربى، عجل بموتى). قل يا أستاذ: لماذا تغير المالم

وأنا أيضناً أسالك يا عزيزي سليمان: لماذا تغير العالم مكذاك, إن تحدثنا عن الواقع قالوا: «عدميون، متشائمون». هكذاك, إننا مسحوقون بكل معنى فليخبروني: «أين هو القذاول». إننا مسحوقون بكل معنى الكلمة، والسحاقيات و أولادهن ملكن الأرضي». سمعت بالأسس في الإذاعة برخامجاً موسيقياً يسمى: «لا تترديد ومرحاً وروعة». وجاء فاصل موسيقي قلت أثناءه لنفسي: «وجدت ضالتي إذن». أكملت المذيعة بعد الفاصل: «الشعر وجرت شالتي إذن». أكملت المذيعة بعد الفاصل: «الشعر المؤن المؤن ألمنية». هي وأفرت الذي الموت أسبق». ثم أزدفت الدنيعة: «عش وأفرت الاترد». عقلت «أودفت الدنيعة: «عش وأفرت الدنيدة: «عش وأفرت الموت ولست متوددا، لكن من أين المي بالألفام».

نهبت مع جاري «سعدون» لزيارة «هماس المصش» الذي تركه أولاده وهيداً في دار العجزة. يقول أكبرهم: «الهياة تغيّرت كثيرا. كان بإمكان أمي أن تعتني بجدي في أيامه الأخيرة لأنها كانت رية منزل وغير مرتبطة بمشاغل

كثيرة. أما زوجاتنا فعاملات ولا يمكن لهن الجلوس في المنزل لرعاية والدي. دار العجزة الحل الأمثل. يعتنون به ونزوره باستمران، حين سألت «سعدون» عن المعنى التقريبي لمصطلح «باستمرار» الذي استخدمه الابن الأكبر، قال: «أخر مرة زاروه فيها كانت قبل سنة». قلت: «أشعم باستمرارية الزيارة !!!!». حين دخلنا معاً لرؤية «خمًاس» كاد أن يغمى على. لم أحتمل المنظر. كانت آخر مبورة أحملها في ذهني له وهو يتكئ على عصاه متجهاً إلى المسجد. منظره الآن مختلف جدا. يدخل من أنفه أنبوب طويل قالوا أنه للطعام والشراب. ويخرج من بين فخذيه أنيوب آخر متصل بكيس شفاف معلق بطرف السرير، قالوا أنه للبول. السائل الذي رأيته في الكيس كان أقرب إلى حمرة الدم. عينا خماس مغلقتان بأشرطة لاصقة. كان يصدر بين الفينة والأخرى أنيناً خفيضاً يمزقنا. رأيتُ قربه شابة بعينين جادتين تمسك بمحارم ورقية وتنظف جانبي فمه. كانت تعمل يصمت، وتبكي كذلك بالصمت نفسه. تسقط بعض دموعها على وجه خماس فتزيلها بسرعة. يُ شيل للناظر أنها تبكى نيابة عنه. ظللتُ و سعدون صامتين ثم قررنا الانصراف. مضينا بصمت. كنت أفكر: «طَلُ خمَّاس صامتاً مثلي طيلة عمره خوفاً على العيال، وهاهو يموت صامتاً على هامش الحياة. من أدخل تلك الأنابيب؟. ما أصعب أن يطّلع الأخرون على ما كنت تسعى لإخفائه طيلة عمرك وأنت عاجز عن ردهم. تُرى لو يفيق الآن: ما يقول؟». فاجأني سعدون بسؤاله:

- أتعرفها؟!!
- من تقصد؟
- تلك الفتاة.
- luits... ريما.
- لا. إنها متطوعة. لو كنت مكان أولاده لجلبت له عاملاً أسيوياً يرعاه لن يكلف ذلك شيئا مبلغ بسيط راتب العامل فقط
- لو كنت أنا مكانه لصرخت: احقنوني بالسم أأموت. هكذا قلت يا سليمان وكلى تعجب. الغرباء يا صديقي مرة أغرى. الغرياء؟!!!! أنظر إلى مغالطاتي. من يستحق أسم الغريب هنا؟! ومن يستحق اسم القريب؟!!. لِم نتهافت يا

صديقى على الحياة إن كنا نعيش بأفواه مغلقة ونموت والأنابيب انتهكت سترنا؟!!. لم يمت خمَّاس بعد. لكنه في طى النسيان. إن غبت عن عينيك اليوم تنسائي غدا. أليس كذلك؟. إذن أقنعني بما يستحق أن أعيش من أجله؟!!. «مسدرون». أن نقول غير ذلك لنستبيح شمَّاعة القدر.

الحياة. الليل. الموت. هذه المترادفات في لغتى العقيمة. إيه يا زمن الصمت القسرى. إيه يا زمن الأوجاع. أطراف المكاية في يدي، ويدي ليست ملكي. من يُسيّر من؟!!. أعود فأقول لك: لا تسلني لِم أكتب ولا أتحدث؟. لِم اخترتك أنت بالذات؟. ليس لكل سؤال إجابة، لكن لكل شيء انتهاء. إن طلع المعياح على سأقف على مدخل الشركة وأقول للعاملين: «ارجموا وقروا عينا. لا عمل بعد اليوم، لِم ترهقون أنفسكم؟. عدميون، مسيرون، لا بأس، المهم ألا تترددوا في كسر الطلقة المفرغة من الميلاد والعوث على الهوامش». سيقول أحد العمال: «مجنون أهر». سيكثر لقطهم. سيتجمعون حولى ليقيدوني، سيحملونني إلى أقصى الأرض وقمى مغلق قسرا. أثمة فرق؟!. على الأقل سبب مقتم للصمت !!!.

عزيزي سليمان:

أسألك: إن كنت تولد لتموت والعالم لا يأبه بك، لِم تحيا؟. أليس الموت أجدرُ بك؟. دعنى ألمام أوراق الرحيل. لي مع الأقدار حكاية، وحكايتي على فم الزمان. من يغلق فم الزمان فيلغى حكايتى؟

عالد المنسى

ملاحظات:

١-- لم أشرب شيئاً هذه الليلة.

٢- القلم لا يكفى للانتصار. بإمكانك نسخ الرسالة

وإرسالها إلى أي السلطات. دعها «تُسيَرني» حيث تشاء.

١ -- أسرً لي سالم في يوم أخر بأن هاتون كانت قد جاءت لعلاج نقطة سوياء صغيرة جداً ظهرت فجأة في خاصرتها اليمني. واشتكت أن مظهرها مزعج جداً لكل من يراها. وفي صباح ثالث سألنى سالم.

كيف يمكن لخاتون أن تصل إلى كل هذا في بضع سنين؟. قلت الله الأمر من قبل ومن بعد

غراشة البحر

124---/1/0

لمديقي ثلاثة أحواض لأسماك الزينة، وإذا ما باغته جبال فتاة في الشارع سيمفر، بيا الله. ما أحلاما كأنها سكة» من وحيرتنا – المستأجرة في الغوير بخمسين ريالا – عارية من أي قطعة أثاث عدا منضدة واسعة تربعت عليها الأحراض وسريرين حديدين بغرش قديمة.

قد فرغ لتوه من قراءة المجلات المصورة من مركز الأحياء البحرية، ومن تحفظ أسماء الأنواع التي اكتشفت حديثا.. قررت أن أواجهه.. لابد أن أواجهه.. ثبت عيني على عينيه وقلت: «اسمم..» ولكن الكلمة خرجت رديثة نوعا ما فعمدت إلى تفخيم صوتى وقلت: «هذا لا يحتمل..»، نظر إلى فتعاظم غيظي لأن طيبة لا تحتمل قد تبدت من ملامحه الملوثة أصلاً بالطيبة.. قال بهدوء وآثار الفرح بالأنواع السمكية الجديدة ماتزال عالقة بوجهه: «أنت متضايق؟.. أهلها ما زالوا مصرين على موقفهم؟!».. اعتدلت.. ضغطت على أسناني:: «نعم يا أستاد متضايق ولكن ليس بسبب نصرة وعناد أهلها.. بل لأننا لا نجد خزانة نضع فيها ثيابنا»، وأشرت باستخفاف الى المسامير المركوزة في الجدران على امتداد خط أفقى متصل وقد تدلت منها دشاديشنا وثياب العمل، فقال بطيبة مدمرة: «لا بأس، سنتوقف عن الغروج للبلد في إجازة الإسبوع حتى نوفر ثمن خزانة». وقنفت وأشرت الي الصنورة الضنضمية ذات الإطنار الثمين وصحت: «نعم.. فقط تستطيع التوفير الهذه دون اضطرار لقضاء الجمعة هنا..» أصابته نهشة حقيقية . وجهه المسكون أصلا بالبراءة تعلوه بهشة.. ظلمات بعضها فوق بعض.. قال بحرارة: «هذه أطول نوعية تم اكتشافها في الطليج. إنها نادرة. انها فاتنة. إلى الآن والدراسات لم تحسم أمر دورة حياتها بعد فبيضها.. «قاطعته»: أرجوك لا أريد أن أعرف شيئا عن بيضها.. أريد بيضا يؤكل.. لن أظل أطعمك مجانبا باأخي .. افهم إن لم تساهم في جميم

* قامية من سلطنة عمان

خة الحادث

المصاريف بشكل أكبر وتوفر معي لأجل الأثاث سأحطم هذه الأحواض.. أتفهم؟».

لا أدري إن كان قد درس شيئا في البستنة، لم نتحدث في ذلك أبداء ولكنه استمر في عمله في الحديثة العامة بجد، ولم أسمعه يشكن قماء أما أذا فما إن نفتح لفافات الطعام المسط مساء حتى تنهم شكاواي ويستمع. ۱۱/۱۵/۲۰۰۲/۱۰

كم من الزمن قد ذاب بيني وبين تلك الحوارات الغاضبة؟ لست أدري.. أتذكر فقط بهتنا القمسي واللحظة الغاطفة--كأي لحظة تعفر مجراها العميق- التي سلم فيها أبي أمجاده القديمة للشيخوخة ولزم الغراش.

هل كان ذلك آخر عهدي بالحوارات؟.. من سيبقى في الدكان؟.. هل أترك عملي هذا؟.. هل يترك أخي الصغير دراسته؟.. هل نستهغني عن الدكان.. تناقشنا وتعاركنا الحتى تسمع دمي، ولكني الأكبر والأقوى، وعملي يجلب السال في حين لا تجلب دراسة أخبى غير طبيف ناحدا للمستقبل، فيقي هو في الدكان، وعدت.. وكان مديقي يصنف الصور، قرفصت بجانبه بهدره وللمرة الأولى يصنف الصور، قرفصت بجانبه بهدره وللمرة الأولى السائة بالهدرة وللمرة الأولى المناؤة.

أندهش: «آه.. حسنا.. هذه «چش» من عائلة الحمام». كان جسم جش مستطيلا منضغطا ولها قشور حتى على المنطقة الصدرية، تأملتها ثم سألته: «كل عائلة الحمام فضية اللون؟».

تحفّر، اعتدل في جلسته، اتقدت عيناه: «لا.. فهذه بها بقع برتقالية اللون كما ترى وهذه «فرخ الجب» انها طويلة. ». كانت فرخ الجب معراة من القشور عند الصدر.

ایتسمت : «وهده؟..»

لم يعد قادرا على اخفاء فرحه.. تكلم وهو يلهث: «هذه ضلح.. وهذه كغدارة.. وهذه صداه.. وهذه ريب.. كلها من عائلة الحمام..» انت

: 67---/3/1

127 ... /7/1.

كلها من عائلة العمام.. الجمام الوديع الجميل.. كانت وربية كورق شهر نضر.. تظاهرت بالغضب مرة حين قلت لها: «أنت ورقة». القريت من الأحواض، تأملت الألوان الزاهية، وأشاض صديقي في شرح كل ما يتعلق بها.. وحين لاحظ مستي،

اقتريت من الاحواض، تناصلت الالوان الزاهية، واضاض صديقي في شرح كل ما يتعلق بها.. وحين لاحظ مستقي، انتهه فجأة ليسألني: «ما بك» تعدو متقيرات»، ابتسمت: «سيبقى أخي في الدكان..»، سكت طويلا، وحين تكلم— يـالـقـبح الكـلام—قال: «لا بأس.. أنتم تحتاجون عملك والدكان معا.. لا تنس مير نصرة».

وقفت. دعكت الغطم المخروطي لمبورة السمكة. أخذت يدي تحك المسامير على امتداد الجدار. ثم تكلمت. هل تكلمت كثيرا؟ لقد الهبرته عن أمال أمي في دخول أخي الجامعة التي لم أدخلها، وعن الطمالب التي بدأت تندو في جدر غرفتندا، وعن تغير لون فراشة البحر في الحوض جدر غرفتندا، عن مظاهرات الطلبة، وهذيان أبي، وعن عدم ضيقي من رائحة الأعشاب والأسماك على ثبابه، وعن ذاء نعت قد عده .

194 *** / \$

كان صديقي يردد: «تصبحين على خير يا حبيبتي» لكل واحدة على حدة وللصورة الضدفة على البعدار ولما انفق من قصاصات وصور على الأرض وحواف البعدان.. هل كان نائما حين خرجت الأجسام السمكية من أحراضها ورقصت معه حتى الفجر بلا كلل؟

كانت يد نصرة مشتبكة بيد سلمان، وكانت كورقة.. ورقة تلف فيها المطرى.. أو المكسرات ولكن لا يمكن أن نجد عليها كتابة مطلقا مطلقا.

سلمان؟.. لقد قضى حياته كلها عاكفا على ذاته يلمعها كواجهات المحال ويذود عنها النظرات الفضولية كمحجارة صبية، ريميش في خوف متصل أن تمس، وود أو أغلق عليها الصندوق المسحور بقاح البحر.. ثم يتزرج نصرة؟؟! يـا للورقة الهشة!. ستفدو كل محاولاتها للتقاطع معه حجارة صبية بذرنها بكل عزم.

رأسى مقطوف ومعلق في دكان أبي.. وخد صديق ملتصق بالعوض الخالت. يفصل الزجاج بين ماء عينيه وماء الحوض.. لبرهة اختلطت الصورة في ذهني ظم أدر أيهما أغزر.. عرفت أن فراشة البحر قد ماتت، كانت الوحيدة التي أستطيع تمييزها بلونها المزرق الداكن وصف القواطع المفلحية على كل فك، كانت أكبر نسجيا قياسا إلى

في الصباح كان واضحا أنه لم يتم، اطمأننت الى جيب متداشقي وقلت بعد تردد: «ساشتري لك فراشة بحر أخرى»، وحين لم يرد علي، أصبح لحروفي في فمي الطعم نفسه الذي يهبط في عزاء طفل أقول لأبيه: «الفير في البقية من بنيك».

هذه الجمعة كان أبي يفضب ويشتم بلا توقف، ولم تتوقف يده عن التلويح بعصاء الدهونة بالزيت في العواء. لم تعد رائحته معتملة، قلت لأمي: «يجب أن يستحم». وعاقبت أخي نا خللا بينا قد ظهر في حسابات الدكان، ورأيت أختي تفر من وجهي بأوراق ما. أحرقتني رغبة اقتناء مسدس وعدت

لم يياس صديقي الطيب من البحث عن عمل ليستطيع مواصلة العناية بالأحواض وتوفير الغذاء لسكاته بعد أن طرد من العديقة العامة لتقليمه الأشجار على شكل أسماك مفلجة القواطع معا يتنافى مع الأعراف الجمالية والقانونية. (۱/۱۰/۱۰۰۹)

لم نعد يحاجة للكلام، فنحن نتناوب على إطعام الأسماك، وشراء العشاء، ولسنا بحاجة للتذمر. وفي العطلة لم يكن من ميرو للذهاب إلى البلد. فأخي لم يعد يختلس الحساب. وهذا أبي يغضل العبوب، وأصبحت نصرة في شهور حملها الأخيرة. داراد، ١٠٠٠م،

بالأمس كدت أن أتكلم.. كان جسم صديقي مغزليا مكتنزا، رأسه عريض طيب مبطط.. ولكن قشورا حول فمي المغروطي ذكرتني أن لا حاجة.

على طريقة لوركا

لست لوركا لأحتطب الشائعات حول موتي لكنني كنت دائما أمرر يدي طويلا على نهايات كهذه ولعل هذا ما قاد سهوا أصابعي سريعا لأتحسس المشاهد الخانقة التي ينمو بها العطب.

ربما لأن أمي كانت رأت يوما أن ثيابي الملطخة بالغيم وتحريثات الأطفال تضييق سريما على جسدي ربما لأنها كانت تثلن أنني سأكون سقفا لضراعاتها وهي تفزع بنحيب عال فوق رأسي وأنا أكبر على صدرها كأنين...

لكنني لست لوركا لأحتطب كل هذه الشائعات حول جنازتي

لأُنتي أَتْذكر جيدا أن بيتنا لم يكن يتسع لصرخة طفل آخر وهذا ما كان يومئ به أبي ذات حزن وهو ينقض ثيابه من بقية ندم ...

وحتى أقمت عاطفتي مشجبا لعابرين سرعان ما صارا نزقا يكبر بمرايا ندمي لم أكن لأصدقه

لكنني لست لوركا لأحتطب كل هذه الشائعات حول جنازتي

ريما لأنني انزلقت من وحشة امرأة لحضن أخرى فلم البث أن أفقت على أفر رائحة لبارود علق بثيابنا حيث كانت المعارك تعد طازجة أسام أبواب المسحف للومية....

وكان النشيج أعلى من جدار الدم الذي أقيم نصبا للخيبات وملح الشتائم

بما لأنني لم انج تماما من شحوب كان يلقيه علي حنين عابر. لولا أنني قطعت لنفسي ما يشبه القسم أن لا أموت في سرير أحد

كان ذلك بعد أن رأيت محتضرا يتقلب في قلق ميت أخر كنت حينها أخرج من غرفة بيضاء تماما ... ذابل القلب و كأن أحدا لم يسبق ذلك الرجل إلى الموت

* قاص من السعودية.

ب المعيدة

لكنني لست لوركا لأحتطب شافعات كهذه حول موتي ربما لأن امرأة تتفعني خارج أخشاب العادة أخذت تعيد دراسة الماضي بمزاج رياضي وتبحث عن نهاية تضمي الى الأعلى حيثما أشد الشيال بالصدف الجاهزة والرغيات المكتملة

> بعدما أصبحت نهبا لوشايات تنضج في فراشنا لكنني لست لوركا

> > لأقرع نوايا الآخرين بعصا حدسي

ولعل الأمر يعود في هذا إلى أنني علقت جسدي بسقف العزلة لأذهب مع كل هبة حتى أقاصى العنين

لكن هل كان لوركا يضيق بالوقوف أمام المرايا ليتأمل عراء جسد عركته همى المراهقة هل كان يعرف بأن المرايا تخبئ في انشرامها سوء الطالع وان جسداً كهذا سيصبح جذعا من الملح

مل كان يريت بيدين حانيتين على رهافة ذلك الجسد لينتهي إلى حافة الرعشة وعلى كل فلست لوركا

إذ لو لم اكن تلميذا شابيا لا يكاد يذكره أحد بشيء لما عرفت كيف يمكن لي أن اقطع الكيال كبرية لأصل وأنا على مقعد مشبي حتى تلك المرأة التي كنا نتلصص على عاداتها لأجد نفسي وقد فرغت تماما وكأن شيئا دبقا يطيش في تيابي لأعود منهكا لدرس الجغرافيا الذي اصبح غباراً في هواه الذاكرة ربما أن ذلك لم يكن ليحدث لو لم أكن طفلا خابيا ولا يكاد يتذكرني أحد بشيء

لأدفعكم أمام غرائزي في نويات السرد إلى حائط من الدم لأقول هناهني النهاية .. وليخبط شعراء سعة خيالاتهم ليقولوا أني هنا ... أو هناك

لست لوركا

أو كلما عثر حفيد بورقة كنت أهملتها لتقفوا وكأن كل واحد قد وضع غي يده على جمجمتي . ولأنني أدرك مشقة أن يموت أجد ولا يترك ما يدل عليه سوى ما

يصدف أن يكون في النهاية رواية لامرأة خرفة أذعنت طويلا لعلاقات بالمخدر

لست لوركا

لأدفع بالرسائل في هواء يزدكم بسعال المارة والنمائم الليلية وأبخرة النفايات وكناسات الحلاقين وتشنجات البريد الذي لم يعد يتسع لخاطر كهذا بعد أن كان بالأطه مشاعا لعظات كثير من الأصدقاء الذين خدشت أيدى مجندين تكهناتهم وهم يتبادلون الصور الفوتوغرافية مع نساء ببلدة أخرى.

لست لوركا الذي أغمض عينيه على مشهد أندلسي ألهب حواس اراغون الذي اخذ يرتل حكاية موشاة بالقصب عن البلد

الذي لا تنام فيه المياه.

وكأنه كان آخر من ذرف قلبه على أعتاب مشهد الخروج ليكتب تحت الصليب:

> لا غالب إلا الله لا غالب إلا الله

و عسى أن يقع حافر على حافر

ليمر دم اثر آخر.

ولكنني لن أستطيع أن امشي بينكم لألطخ نفسي بماض

ماض أمبيح يرسا على مقاعد الغفران

ذلك الماضى الذي كان شطحا لوراقين تنتابهم الأقاويل فلعلى الأن أتوب من معاصيكم واكف يدي عن استملاء الأباطيل والسير التي كانت حطبا لصلف العامة.

لست لوركا لأحتطب مثل هذه الشائعات حول موتى والكششى ربيب هذه العشاءات الشي أذكت الحروب الصغيرة فكان صيفا لاذعا إذ كنت أسير لسنة رابعة في تقاليد الوحشة وأمر خاملا تحت ظلال الشعائر قبل أن أقع في نوم أخرين قذفتهم رتابة النواحى البعيدة إلى ضبور المقاهي ؛ إلا إنني أتذرع بالشعر في آحادهم. لست لوركا

لأخبط بقدمى على أبواب هذه البلدة التي سالت رغبة بحضن صخرة وليس كما تكهن البعض بأن ملائكة اجتثوها ضمى من حديقة قروي بالشام وطافوا بها

حول مناسك البيت ثم ألقوا بها آخر النهار اسفل هذا الجبل.

لست لوركا لأصدق مثل هذه الحكاية النابية على أفواه أعراب أصبحت البلدة غبارا لغاراتهم التي عكرت بياض عاطفتها .

لست لوركا

لأغسل خطاياكم بدمى أو لتضعوا مناديل نسائكم على قيرى لتخفق تجاه السماء . قيرى الذي انتظر أن يكون غيمة من دمم أمي، أمي التي أهب جسدي لريح تهب من ناحية حنينها الذي يمزق حنايا الناي

حنينها الذي عصف كبقية خريف خريف يلقى على النوافذ صباحات شاحبة

فلن أكرن قدرا سهلا المظوظ مراهنات تديرها بحنكة قسيس امرأة هشمتها علل الشيخوخة.

و كان يجب أن أقول قبلا أن أمى لم تضعني على أنين حجر بغرناطة.... ولم أدل يقدمي في مياهها لأحرك الألم . ولكننى كنت أخلع على جسدى حكاية لتضع ظن يدك ما أمكن حيث تسكن المياه الغريبة.

المياه التي تلمتها أسارير الضوء

المياه التي أعارتنا شبقها ذات يوم

كان يجب أن أقول حينها أن ذلك الرجل الذي أفقت طفلا في أسر شبهه لم يكن أبي كما كنت ألمح منذ بداية الأقاصيص وإن كنت الأن أنازعه الخواطر نفسها التي تدلك قلبه فتذره قبضة من الماء

> الماء الذي تنخره المسرات لكنه ليس ابي تماما

> > لست لوركا

لأرى أن الغرقي لن يكونوا نفايات تكنس من رهافة ولكن الذين سوف يتعلقون بجدران اليابسة ربما كانوا

قمامة تدفع بتأفف إلى الزوايا المظلمة

لذا فلم اتخذ فأسا لأحتطب جلبة تقى قلوبكم من خمائر الصدأ الذي ينمو على الأطراف وينشر نوايا الضواحي فأينما هب الهواء كالن طيشا للأذي ولا يمكن لشجرة أن تنمو حذاء مباه هرمة أن تكون ريحانة أو كستناء.

هوسة ليلية

كمن أراد أن ينزل عليه الوهي صعدت إلى سطح العمارة ويقيت أتأمل السماء، كان الليل في أوله، نسمات باردة تغازل صدرى العارى وتقذف بداخلي حالة ملتبسة من الانشراح والحزن الباهت الغامض الذي أحال نفسى إلى لحظات متوهجة من تلك الحياة سيئة الذكن حياة روح تتخيط منذ سنين طوال داخل جحيم التنقيب وهي تحارب من أجل لحظة العيش المربكة وسعادة الحرية التي لا تأتى إلا في وسط ذبول الصبوت.. أي صبوت، منهما كان هذا الصبوت مزعجا أومريحا أوغير قابل لأن يسمع. في هذا الليل الداجي والنجوم مبعثرة في السماء كأنها قلادة لؤلؤية تلمم وتختفي، كنت أنتظر شيئًا ما، لحظة صفاء كاملة وحدوث ما من شأنه منع بصيرتي ضوءها المفقود... أي ضوء مهما كان لونه ودرجة توهجه وقدرته على اختراق لمغلتي. كنت أناجي شمسي الغائبة. رائحة المطرر والتربة الطينية المبللة وأحلام مضي زمنها وهي تعاود بإلحاح شديد (أشعر به كضغط مسموم) التحرك في بقع الروح الملوثة بنقاط التعاسة والمشرجة اللعينة، تلك التي تسبق الموت بثوان معدودات.

- لماذا تلوث تفكيرك بالموت؟

كانت ثاريمان جااسة في الطرف الأخر من الطاولة المطاطبة ذات اللون الأبيض، كنا بكافيتيريا الهلال الشطاطبة ذات اللون الأبيض، كنا بكافيتين بالعشرات من الطابة والمطالبات وموسيقى «مانو شاو» الماريخوانية بإيقاعاتها «الأمريكولاتينية» تفتح نوافذ الأجسا المعروفة، اللزجة والتي تعتنى بصمت مذهل بلحن المعروفة، الذرجة والتي تعتنى بصمت مذهل بلحن المعروفة، المتسلوخ عن وعيه الكامل، المتشوه بأسئلة المرحلة، ببهتان الزمن، بتفسخ العمر، بثرثرة

* قاص من المزائن

نهاية السنة والجامعة التي لم تعد إلا مزرعة لتفريخ الشراح الشراع الشجاء وتكديس الشهادات العلها والزيادة في أرقام البطالين أوالمتحررين أوالمتسلقين أوأصحاب العامات البطالين أوالمتحررين أوالمتسلقين أوأصحاب العامات الجنسية والشواذ الذين اكتشفوا طوال مكوثهم بالأحياء الجامعية أمراضهم النفسية وسرء أرواحهم وقلة زادهم وأن التعليم لا ينفعهم في شيء، اللهم إلا الإحساس المضاعف بالكابة والمل واللاجدوى.

تفطنت إلى سؤال ناريمان المزعج. فقلت لها وأنا أنظر إلى الآفياق المسدودة والحيناة المتسرية كفقناعنات الدخان الهلامية:

أتعتقدين حقا بأن هناك أحسن من الموت لنفكر
 فيه. خاصة الآن..

انظري من حواليك. تأملي هذه الوجوه الفارغة إلا من جوع الرغبة وخواء الروح وضعف الإرادة..سترين بنفسك كيف أن الحياة ليس لها من معنى الأن.. و صعت..

ثم رحت أراقب نظرتها للآخرين كأنها أقعى لدغتها فجأة فأصبحت تعس بأنياب الناس تنغرس في أحشائها بحدة وحرقة وشماتة، لا تعلم سبب ذلك الشعور الغريب ولا مصدره ثم عادت لتلقي نظرتها الأخيرة علي، لتتحسن وجودي معها، لتنظل إلى نفس الإحساس الذي باغتها فبأة وحملها ما لا تحتمل.

أعطيتها يدي فسكتها يقوة وهي تضغط بأصابعها الرقيقة كمن يبحث عن الأمان كله، هناك فتحت حقيبة يدها وأهرجت منديلا ورقيا مسحت به حبيبات العرق التي تقاطرت من أعلى جبينها واسارت عبر الرجنتين الموردتين حتى لامست التي شيرت الأزرق، لم أفهم مصدر العرق هي التي تبدو نحيلة، مرهفة، بيضاء كأنها الثلج نفسه (هل كانت مريضة يا تري وأنا لا أعلم بذلك وأي مرض الذي يهتك دولطها ويضعف بريق نظرها، أي شيء هذا ؟ أي شيء ؟؟).

ألزمني عرقها الصمت من جديد. طاقت برأسي أفكار متناثرة عن الحياة والموت واللحظة المبهمة تلك التي يسمب تفكيك أسرارها ومعانيها. اللحظة التي تأسر الإنسان داخل سجن حديدي وتتركه يتخبط في الفراغات التي لا تعتلئ. النقاط الهالامية التي لا تضمح، لحظة كالجنون أو بريق العبقرية أوالسعادة الرهمية أوالانتصارات التي هي أقرب للاخفاقات الثورية.

- ما الذي يحدث لك يا ناريمان؟
 - بصوت متردد أجابت:
 - كلامك..

ما به كلامي.. دعك منه إنه لا يسمن ولا يغني من
 جبوع.. إنه كلام فقط، لا يمكنه أن يعوض الحياة
 المقيقية ولا أن يغير أي شيء في قانون الناس..

ثم توقفت عن الكلام وأهنت سيجارة وهرقت في تدغينها، متنبعا خيوطها المتذبذبة وهي تتصاعد إلى السقف لتتحول إلى لا شيء بعدها، في العدم في الفراغ الكبير الذي يحيط بنا فقلت من خلال ذلك:

~ أرأيت..

يدت متوترة ساعتها كأنها لم تفهمني (ريما لأنها لم تكن معي، كانت في عالم آخر) فسألتني : -- ماذا قلت ؟

 ألا يشبه الكلام دخان سيجارتي. إذ بمجرد تنفسه يقاوم قليلا ثم يغيب.

إنه لا شيء أمام الواقع، أمام ما اتفق الجميع على تسميته بالحقيقة.

كانت أغنية «مانو شاو» تدعونا لتجريب الماريخوانا.
تحثنا على المسمود ضد من يوهموننا بأن العكس هو
المصحيح وكان الصحف والهدير والعساء يقترب من
نهايته. خطاطيف صغيرة تتزحلق فوق العمارات. من
نافذة الكافيتيريا كان يمكنني رؤية العالم وهو يتوجه
نحو الذوم.

قالت تاريمان بعد أن جف عرقها وهدأت روحها قليلا:

أومأت لها بالإيجاب فقامت ونهضت بعدها. خرجنا إلى الطريق زعيق السيارات وحافلات البسطاء

وشاحنات النقل والبضائع ووقع الأقدام المتحركة في كل اتجاه والأطفال الذين ضاقت بهم الشقق الصغيرة من عهد الفرنسيين يلعبون كرة القدم ببالونات مصنوعة من صاشيات الطيب وفتيات ليل بدأن العمل مبكرا وشرطة في أتم الاستعداد للقبض على كل من يشك فيه أولا يشك فيه. كل شيء وصلني من الباب الزجاجي ونحن نتجاوز عتبته دفعة واحدة.

أوصلتها حتى شارع باستور، توقفنا طويلا ننتظر سيارة أجرة. كان هناك شهاب كثيرون ينتظرون هم أيضا لنفس السبب. رأيت في وجه نور مسحة غريبة من الكآبة والألم فسألتها بسرعة:

– هل أنت مريضة ؟

لم تجبئي ثم طلبت مني أن أحضنها بقوة فقعلت ذلك بالرغم من النظرات الشزراء التي انبعثت من كافة العيون الوقحة التي اصطادت اللحظة بخبث فيما شعرت بجسدها يتلاشى وعرقها يتصبب بغزارة تمود، تققد كل قوتها وتدخل في تلك المنطقة التي عني بين الأرض والسماء. ناديت بأعلى صوتي «ناريعان» ين الأرض والسماء. ناديت بأعلى صوتي «ناريعان» لكن يدها التي سقطت أغيرا كانت تعلن نهاية الأسر. الصمت لغني من كل جهة. السواد الممزوج بصفوة ومضورها كليف وشبعها الذي لايزال يحمل ضوءه بعار يغرق.

هل نزل الوحي على أخيرا؟ في الظلمة الدامسة وحرقة القلب والشعور بالفراغ الذي يحتلني ويهمس في أنفي» توقف عن هذه اللعبة الماكرة «فأبصر متاهتي حتى نهايتها الأخيرة ورأسي مثلج مثل ذاكرتي التي غزاها الشيب وحفرت بصمتها ذاك أخاديد على وجع الرحلة. كانت هنا ومضت

كنت هذا وسأمضي..

لينة الشلافاء ٥/ ٩/ ٢٠٠١

اناهيت الليسل

تدير ظهرها للشرق

وتنهمك في رفع شراع مركبها مرت اللقائق مودعة وحزينة، مر حشد من لاطمات مردور، مر تابوت إثانا، يدها في الكفن تحمل سنبلة وعلى صدرها ينحقف الصليب. أغانيه جاءت من حواش المدن، وأغانيها سقطت في الأبار

يشريون الدلو من الأعماق ويرون شهقة الفواتم الثالثة، كل هذا من أجل أن تكون الأيام على مهلها. أي أناهيت إرجمي إلهنا، أجسادنا سيغادرها الذور. أثدارتنا ستذبل، صفائح النحاس لن تلمع، والجرار لن يتخمر فيها العند

ينحمر فيها العنب شدت حزامها ووضعت الأبواق فيه

الدروع على صدرها.

ماالذي تشتهيه ثفورك؟ مركبها عند جبل (مانو) وأنا ومشودي نوده المركب المزين بالقومتر والذهب، سيدته ترمي مراياها وقلاداتها على حافلة الجبل، تنظر الشمس على مركبها ميتة وقربها ريحا ذابل، أمسك بيدي حبال قاربها ثم أسحبه مع ملائكة الغروب على الماء الحزين،

لم يكن دجلة بهذا الصمت، لم تكن حورياته بهذا النحيب الهادئ الطويل. كان كل شيء ملطخا بلمسات الغياب.

تضبط أناهيت ناعور المياه المهول بسلاله الاثنتي عشرة وتضعه في (دجلة كسيا) بينما يهرب (دجلة بغرا) الى السطح.

كلنا نلهج بذكر أسمائك السرية يا أناهيت الا اسمك السادس الحق الذي يتدلى في أغوار الدوات.

ندفع مركبها وتدور هي دولاب المياه اعوره وتلوح مودعة، يأخذها مركب على أسيل الشوارع من مكاني

* قاص من العراق

إلى العامرية وتعود يدي تلوح لها بالوداع..

وضعت قرص الشمس في يد والجعران في يد. نفخت على شراع المركب وعدلت ساريته، ما الذي دفع كل هـذه الأفــاعــي الى سطح الميــاه، إفــردي لي أيــتـهـا الأفــاعــي سراجا أعبر به بسلام، مسفقى بالأيادي يا جبال، إفـردي لي معبرا في التلافيف المعتمة، طرق بعد الأمعاه ماذا تحمل الأبـاريق والأكراب التي في خرجها حبر ذاك الغروب ومصوله مجفقة في زجاجة تقم على سطح المياه فتلالحلم الأمـواج وششبك.

مرت بثوري وذبحته ورشقت بدمه المقول الدلائة قبرا. كان جناحها مجللا وكانت أقراطها تعمل التخاريف منقوضة، أما أغشيتها الأهرى فقد انتزعت وأصبحت شبه عارية، تدثرت بالفراش وعدت النجوم، هذه النجوم، أرواح موتى تكفنت في الأعالي، مركب من اللضة يمشى على بطن امرأة منحنية على الأرض، ظهرت كابوة مجنحة في مقدمة المركب

رنمي يا سماء الأرض بالمطر واهتفي يا بروق في يدي وأنت أيتها الشياه الهاربة في الظلام إدخلي مفاوري.

لم تكن في بيته علامات نزف المراكب نحو خلاصها، بيد أنها أمسكت بأشباح يديه تمران على جسدها وتودعها.

رماد الطليقة في كويها الدافئ.. وسلالة أجدادها يظهرون حاملين الأعلام البتولية وجداول أنسابهم العريقة.

يده تسرح شعرها

نسانك ينبت مديحا لي ولساني ينبت صلاة ريحك تقرب خلاص مركبي

أحجار بهيئة الطيور والتماسيح في بدي.

تطش الخرز على خريطة الدوات.. ما الذي على نهر

كسيا، وما الذي خلف تلك الصخور، هذه أقاليم روحي وتلك طيور روحه ترفرف، عماذا يبحث الآن فى كأس خمرته الباردة.

ودع محبيه عند مفارق المدن وظل يجوب القفار، يغني خلف غاب من الشجر المرولا يفوخ.

لسانك ينبت لي حزنا

كروس على المائدة في أول الليل دون خصر، طيور الليل تبدأ الفناء وأنا أرسم على المائط ثورا مطعونا بالرماح، ما الذي جرى في الأخاديد.. مأنا هناك على رف أوهامنا غير هذه الأشرطة الردينة الصنع.

طيور المنارات تنزل في باحة المسجد وتلقط ألحب، أناهيت تمسك صحنا من الرز وتفرش عباءتها قرب المنضأة.

مر مصلون كثيرون بقلانسهم وسيوفهم.. ومرت نذور مهيأة للذبح، كانت الطيور تلقط رزا من يديها.

كانت تعير المياه بخطاء ظهرها الصلد وأرجلها المدورة، سلحفاة بين ماء وتراب، كانت لبوة مجنحة ذات مرة، فعل الأقانيم يتعدد والسماء تمطن

دخلت في صندوقها وعدت سنين حياتها بهدوء، إله العكاز يفتح لها الطريق

مركبها خائف بين حائطين مسننين بالحراب أرواح القمح عزفت

عجت الكروم بروائح خمر ورقص ولذات داخيت أناهيت وسقطت في منتصف الطريق لماذا ذكره ها به؟

مركبها يتوسط رأس كبش، وهي تشعر تحت الغطاء ببرد فتقوم وتفلق النافذة، تشعر بلمسة يديه على ظهرها.

أهذ صينية الشموع المحلاة بأس وذهب إلى ضفة دجلة قرب مقام الخضر، وضع الصينية فوق أسيل المياه ورفع يديه.

يا الله.. إرجعها إلى وسأحميها برموشي يا الله.. ورد ونور في طريقها يا الله.. نجتمي بك بعد أن تمر العجلات يا الله.. اسقط الغربان في طريقها

نزوي/ المحد (۲۹) يناير ۲۰۰۲ ---

يا الله.. ادحر الأفاعي في طريقها.. يا الله. كانت الشموع ليلا تضيء النهر وكانت هي تلبط في المياه وتراود الشموع.. لم ينتبه لحركاتها.

الله التجلة لأنك تثيرن النجوم في صدري والنور في دمي، أخذ كمنجاته ورماها في العياه، ونزل بدلو ناعورهما إلى العالم الأسفل ليبحث عنها وعن كنجاته بين قامات الأرواح، للتماثيل راتمة يديها. هذه يحيرات النار محروسة يالأقاعي، ومركبها تسحيه الحرويات، تفترق بزعانفها وحوش العياه وترش على تاللهم تعاويدها.

جلس على عرش مياهه حوله أبناؤه الأربعة، كان يزن أرواح الناس، مركب أناهيت يقترب منه لكنه لا بمسك به.

رهـط محبيه تحت ظل كرسيه يخيطون قلوبهم بأجسادهم، شكات من الفيوط تربط أقدام الكائذات بهعضها على الطريق.. هكذا رنمت ساريات بعيدة، وهكذا سقط غراب على حافة المياه.. وفي كل دور فدور أسك على لساني وأطوف بشموعك الضفاف، ناووسي منقوش باسمك.

أنت فحصتني كفحص الذهب، أنا محصتك من بين الملائكة، وجرتي تتدفق لأجلك بفرعين (دجلة اليمني والفرات اليسار)

و على الماء على ثوبي ليمس حاشيته ويصل إلى أقدامي..

يصل الماء إليها فتنقلب في سريرها من اليمين حولي، وأننا احتفال البحيرة بك، احتفال الأس واحتفال الشموع، أنا الصنوج تهتف والغابات تغيق والمدائح تتراشق.

غسلوا بالأقمشة ساريات السفن ولمعوا زجاج النوافذ بالورق، كانت أناهيت تطرز وشاحها بخيوط الذهب، وكان حزامها مفتوحا وسروالها متراخيا.

شهقة الشهوة تخرج من قيعان نومها، تنقلب وتحضن المعدة وتعصرها فيما تهطل أتداؤها بطلع على المغاور فتفيق الكائنات اللامعة فيها.

اخترعت الحروف الكنعانية ورسمتها على ناووس أحيرام وكتبت بها المرنمات العجيبة لـ(أدد).. حجر

يمن الى أصله وأصله في يديك وفي المعابد القديمة المحطمة. أحضر لساني لملاقاتك من جديد، وأقلل كلامي لكي

أغرف من فعك.. يا من مرآك حلو، يا من اطلالتك سرد ماس وعيونك تاريخ قوة وانكشاف سلطانك بحر. القمر يشد مدرس البذور إلى يدي، مدرس البذور يشد يدي الى العرش، عرشك الذي ضاع في كابل وعرشي الذي حجبه الرعاة عني في بابل. أنت في مصدراء السحة تعج بالشعابين المجنحة. دجلة تاته بين الصفور ومجراه عميق وشديد الانحدار وأنا أحرس مركك المدند.

> یا من یزن جسمی بقبانه فیرضی ویقیس طولی فینشرح ویدورق صدری فیهیم یا من یأکل من کلامی ویسعی لعقلی.

الماء ينفتح موجة موجة ودمي يبتهج.. دمي يزغرد وعقرب الشمس يلسع لساني فأغني، أغني لكي أتكاثر وأكفيك

أشد يدي إلى المصولجان المعطل فتنبت لى أجنحة وتجعلني أهوم وتضرج لي أيد كثيرة تجعلني أزحف وتطلع لي حراشف تجعلني أسبح، ثم أنقلب الى أوزة لأتحد بك ولكني لا أجدك.

فحسى قرابين الطعام تجمع شتات يدي وعسائي أتحول إلى صفر أجوب حقولك كل يوم. لقد أفزعت تمساح الظلام بمصماي فمساي المعل النهاد يلكلمتي، كلمتي التي هي فزادي، فؤادي الذي هو فؤاد الحالم. تشهق أناهيت في فراشها شهقة أخرى، وتنقلب على ظهرها، يدى على صدرها تعجن الصلصال.

الصقور تتساقط مخترفة زجاج الأفق وراكسة في مياه الطلام، رذاذ المياه على أظافرها وعلى ساقها، تشيل صايتها فتنكشف حجولها وتعبر..

تشمول، هي الأخرى، الى رخمة وتموك زخرفة السماء.

هذه البرديات لي هذه الأحجار لك، ما الذي تدفق في النهرين سوى جثث الناس والغزاة.. هل كان لابد من كا. هذا؟!

جيوش الأناباز تصعد إلى أربيل وتدور تحت القلاع معارك مهولة، مسرى الجيوش يشبه مسرى النمل، النمل إلى الحياة والجيوش إلى الموت.

تركوا عرباتهم ومتاعهم في حلبات الموت. كان الإغريق يسعون الى شهوات الطاود وكان العراقيون يبحثون عما يديم حياتهم من الخبز والفضار.. انقلبت المعادلة.

أنا صقرك الوحيد، فصائل البشر البيضاء والسمراء والصفراء والصفراء والسوداء واقفة أمامك تنتظن

فكت حزام بنطلونها ورمت الأساور في دجلة وقالت: أنتم دموع عيوني خلقتكم من دموعى

، فيوم فرحت ظهر من دموعي البشر البيض

ويوم مرضت ظهر الصفر ويوم اشتهيت ظهر الحمر ويوم غضبت ظهر السود

ويوم دخلت مناجمي ظهر السمر أعتق اليوم أرواحكم وأدخل مملكتي

سنو بيوم بروسمم وسعن معيني سقط الغطاء من أناهيت ولسع جبينها البق.. هشت في الهواء، انحرفت ذرات الزئبق وتحولت الى قصدير.. ما

ثعبانان ملتفان على عصا.

أحفر في الجبانة لأخرج عظامي، أرى أبا الهول يحرسها وتميط شاهدتي أفعى حمراء.

ترمين حجرا من بعيد على البحيرة فيفور الماء فيها.. هـنـا يدفن الخطاة وعلى حـافـاتـهـا تجمعين الرموز وتصعدين السلالم.

مجدوا أسماءها وافرشوا الأرض بالسجاد..

اعطوهم كعكا لأرواحهم وهواء لأنوقهم وأعشابا لكراسيهم

رمت نفسها في البحيرة وبدأت تتحول..

هشت أناهيت الصقور عن فراشها.. كانت يدي على سرتها وهي تشهق.



3

الأدب المعري الحديث

مي التلمساني كنمسوذج

بهاء طبياهر *

أنبخ كتاب مصر وأحبهم إلى قلوب قرائها وهو يوسف الريس وفي هذه الأعمال وغيرها كانت تتمثل بدرجة أق الريس وفي هذه الأعمال وغيرها كانت تتمثل بدرجة أق بأخرى سمات المنفهج أي الاهتمام بالمؤثرات الاجتماعية والموصف الدقيق للبديث الاجتماعية التي يتحرف الأبخاص في نطاقها، والتي تساهم في مسنعهم بقدر ما يساهم الأبطال الايجابيون في صنعها وإعادة تكوينها، والرسالة يساهم الأبطال الايجابيون في صنعها وإعادة تكوينها، التبشيرية التي لا تفقى على القارئ أي أن المرسالة التبشيرية التي لا تفقى على القارئ أي أن المراح الذي يخوضه هؤلاء الأبطال ضد القرئ الأبنية والاستمارية وضد الاستبداد الداملي والاقطاعي سينتهي رغم قسونه بهزيمة كل ذلك الشر وتحدر الوطن والإنسان.

وكان هذا الأدب الواقعي تقلة جديدة في مسار الأدب الواقعي تقلية جديدة في مسار الأدب الصحري واستجابة طبيعية المرحلة التي ظهر فيها، وقد ساهم الأدب في تكوين وجدان الأحة ووعيها وفي التنهيد للتغيرات الثورية التي عرفها المجتمع المصري مع ثورة في الأدب المواقعية من المنافقات السائد في الأدب المواقعية، من شقد تحررت مصر من الاحتمال الاجتماعية في الأدبية بترتزيج أراض على الفلاحين، وفي الدينية في الريف بترتزيج أراض على الفلاحين، وفي المدينة بتحسين ظروف المعيشة للعمال والطبقة الوسطى وأصبح بتحسين ظروف المعيشة للعمال والطبقة الوسطى وأصبح بعد

أود أن أقدم لمن لا يعرف الأدب المصري الهديد لمحة سريعة للغاية عن تطور هذا الأدب لأصل إلى تقديم كاتبة رائعة تمثل أحدث حلقات هذا التطور، ويسعدني أن أكون معنا في هذا المهرجان(٪) وهي الكاتبة عي المتلسساني، وأستشهد في هذه الكلمة العرجرة بأسماء الكتاب معظمهم تمت ترجمة أعمالهم إلى لغات أوروبية وأجذبية لمن يهمه الاطلاع على هذه الأعمال، وهناك بالطبح كتاب رائعون لم الأطلاع على هذه الأعمال، وهناك بالطبح كتاب رائعون لم أخرى.

لرتبط تطور الأدب المصري مثل أي أدب آخر بالظروف السياسية والاجتماعية الذي مرت بها مصر في العصر السياسية والاجتماعية الذي مرت بها مصر في العصر سنوات الأربيئات والمصسينات وهي السنوات الذي كانت الله مصر تحارب فيها بالمقارمة المسلحة فيرد الشي كانت الامتلال الإنجليزي وفساد النظام الملكي الإقطاعي الذي كان الملك فاروق رمزا لكل انملاك، وكان من الطبيعي أن يزدهر في هذه الفقرة الأدب الواقعي، أو أدب الواقعية «الخياسيات المصرية الماسمة فظهور روايات مثل الانظرائية بساته المصرية الماسمة فظهور روايات مثل الكانب شاب هو نجيب محفوظ الذي سيحصل بعد نصف شرن تطريبا، ورواية «الأرض» لكاتب شاب هو نجيب محفوظ الذي سيحصل بعد نصف أخير المراقبية والمراقبة «الأرض» لعبد المراقبة والمحاورة خطري، ورواية «الأرض» لعبد المرقبة والمحسومة القصص لعبد المرقبة ورواية «الأرض» المقديرة «أرخص لهائي» ورواية «حكاية حب» فراحد من ولحية ذيلور» ومجموعة القصص

روائي من مصر.

مقصور! على الأغنياء، غير أن فثرة التغيرات الثورية الكبيرة انتهت بحلول الستينات وتحولت الثورة إلى نظام حاكم له ايجابياته التي يشعر بها الجميع في الحياة الاقتصادية والاجتماعية وله سلبياته المتمثلة أساسا في افتقاد الديمقراطية والحريات الفردية، وتعرض الكتاب والمواطنون في جملتهم لنوع من الحيرة والتمزق في هذه الظروف الجديدة، ما بين التأييد الكبير لجانب من الحكم والرفض الكامل لجانب آخر منه وإنعكس ذلك على الأدب. لم يعد الأدب الواقعي الذي يبشر بحتمية التقدم ويانتصار الانسان منطقيا ولا واقعيا في هذه الظروف الجديدة، ويدأت تظهر دون اتفاق مسبق أعمال او حركة أدبية جديدة، ووصفت فيما بعد بحركة أدب الستينات. وبرز في هذه الأعمال تفكك البناء المنظم الذي أرسته المدرسة الواقعية فلم يعد للقصص بداية ووسط ونهاية بشكل محدد، ولم تعد البيئة هي البيئة الواضحة التي يخوض البطل صراعا في نطاقها ويغيرها بفعله الإيجابي فتداخلت الأزمنة والأمكنة في القصة الواحدة وأحيانا في المشهد الواحد من القصة. وفي مقابل البطل الواقعي الإيجابي الذي يحمل رايات الثورة الظافرة ظهرما يوصف بـ «البطل الضد» أو «البطل المهزوم» وكان الوصف الدقيق للأشياء والحرثيات غير المترابطة يعبر بدقة عن عالم نفسى فقد التماسك والترابط في مقابل عالم خارجي شديد الرسوخ والتحديد.

وظهرت هذه السمات كما قلت بصورة تلقائية في كتابات الجبل الذي تلا كتاب الواقعية الكبار، ولكن وجه الشبه بين الجبل الذي تلا كتاب الواقعية الكبار، ولكن وجه الشبه بين مؤلاء الكتاب الجبد، ينتجي عند هذا الحد ويظل البداع كل غير أن أبرز سعة مشتركة في أعمال هذه الموكة الأدبية كانت كلها صيحة لعتجها و قصره، إذ كانت كتابتها دعوة غير مباشرة للتغيير لأنها تقول بكل كانت كتابتها دعوة غير مباشرة للتغيير لأنها تقول بكل وصاحت أي الدولة، وصصاعا في الدولة، ومساعا في الدولة، ومشاعلة يعقق فيها على مصري بارز هو الدكتور صبري عاجلة فيها على مصري بارز هو الدكتور صبري حادثة المجلسة فيها على متشاعا أي عالم غريب هذا؟) إذ أن القصمي كلها تقدم لك تفاصيل عالم كابوسي مفزغ إلى أقصى حد تتي تتساءل أي عالم كابوسي مفزغ إلى أقصى حد قرة منا ويتقده بلغة عادية إلى أقصى حد أيضا وكذات اليس فيها

مايثير الدهشة أو ما يدعو إلى الاستغراب اذ استحالت هذه الغرابة بفضل معالجة الكاتب لها إلى نوع من الغرابة العميمة التي يألفها الجميع».

بمبارة أخرى كانت هذه الكتابة دعوة إلى نقلة جديدة في فهم الحرية— من الاستقلال وتحرر الولمن إلى حرية الفرد باعتبارها الثاية المقيقية لكل الحريات الأخرى.

ومن كتاب هذا الجيل او بمعنى أصح هذه الحركة الذين أعرف أن أعمالهم ترجمت إلى لفات كثيرة ادوارد الخراط وصنع الله إبراهيم وجمال الفيطائي ويوسف القعيد وجميل عطية إبراهيم ومحمد البساطي وإبراهيم آصلان وخيري شلبي وإبراهيم عبدالمجيد والكانيتان رضوي عاشور وسلوي بكر والراحلان يحيى الطاهر عبدالله وعبدالكيم قاسم.

ويستمر كتاب هذه الحركة في تقديم أعمال تنعكس عليها بالضرورة التغيرات السياسية الهائلة التي حدثت في مصر خلال الأعوام الثلاثين الماضية، ولكن جيلا جديدا قد ظهر في الأرب المصري نسبه النقاد إلى العقد الأخير من القرن الماضي، حيث عرف بجيل التسمينات وإلى هذا الجيل تنتسب الكاتبة العيدمة مي الللساني.

وأريد قبل العديث عنها ومن جيلها أن أشير إلى ظاهرة لا أكاد أستطيع الصبير على الإشارة اليها، فقد عرف الأدب المصري وجود الكاتبات في جميع أجياله ولكن نسبته إلى الكتاب الرجال ظلت دائما هامشية ومصدروة. غير أن الكاتبات في الجيل الجديد يشكلن عددا موازيا تقريبا لعدد الكاتب ضميري حافظ يدرس حوالي عشرين كاتباء نصفهم بالضبط من الكاتبات. وهن بالإضافة إلى ذلك من ألمح كتاب الجيل وأكثرهم شهرة. وهذه العطفرة الإبداعية للكاتبات تمثل في نظري ملحما بالغ الأهمية في كتابات الجيل الجديد وهو التمرد على كل الأوضاع السائدة في المجتمع الذي يهمش المرأة (والرجل أيضا) والضامسية التي يهمش المرأة (والرجل أيضا) والشامسية الجيل هي أنه جيل الوفض المطلق لكل المواضعات السابقة عليه.

ويوضع د. صبري حافظ في دراسته الظروف البالغة القسوة التي يعيشها هذا الجيل من انتشار البطالة بين صفوف المتطمين وغير المتعلمين على السواء، وسياسة الانفقاح الاقتصادي المشواتية التي أند إلى تصهيد مسترى معيشة الطبقات الوسطى والفقيرة، والانفجار

السكاني وما صاحبه من تفاقم أزمة الاسكان واكتظاظ البيوت القائمة بساكنيها وإقامة المساكن العشوائية التى شوهت تركيب المدينة القديمة وخلقت ما أسماه «بالمدينة الثالثة» التي تفتقر إلى أدني شروط المعيشة الإنسانية الفتقارها إلى كل أنواع الخدمات، وتطبيق العوامة بطريقة تعنى فقدان الاستقلال الوطنى والتبعية من جديد لمراكز القوى الأجنبية - وهذه العوامل مجتمعة أدت في نظر الناقد إلى ظهور ذلك الأدب الرافض لكل شيء وإلى حدوث قطيعة كاملة بينه وبين الماضى او بين الأدب السابق عليه, وسأعود الى تعليق قصير على هذا الرأى بعد قليل. قرأت لمي التلمساني ثلاثة أعمال هي «نحت متكرر» (مجموعة قصمىية) وروايتي (دنيا زاد) و(هليويوليس) واعترف أن مجموعتها القصصية الأولى قد صدمتني، فليس هذا هو فن القصة القصيرة كما أعرفه، فهي تتجاوز في هذه المجموعة ما تحرر منه كتاب جيل الستينات على نحو ما ذكرت من قبل، إذ يصل تداخل الأزمنة والأمكنة والملم والواقع وثيبار الوعى الشعري والموار الواقعي الخشن.. يصل ذلك كله إلى أبعاد غير مسبوقة تشبه في بعض الأجدان لقطات سريعة التتابع، وفي أهيان أخرى مشاهد ولقطات مكيرة CLOSS UP تتمهل الكاثبة فيها عند أصغر تفصيلات المشهد.

(إذا ما استخدمنا لغة السينما التي تحبها مي التلمساني والتى ثعد عنها رسالتها للدكتوراة) وأذكر بكل أسف أننى قلت لمي حين سألتني عن رأيي في مجموعتها انها لم تعجيني، وقعت في نفس الغلطة التي وقع فيها من هاجموا كتابة حيلنا حين بدأنا الكتابة، كنت أريد أن اقرأ فقط ما تعودت عليه، وكان ينبغي أن يمر بعض الوقت لأتمكن من تذوق جماليات هذه الكتابة الجديدة، وساعدتني مي على ذلك بكتابها الثاني البديع «دنيا زاد» الذي يتناول تجربة مؤلمة وفريدة هي تجربة فقد أم لطفلتها التي تولد ميتة - وأقول تتناول ولا أقول تحكى. فليس في القصة أي نوع من التتابع الزمني، فهذه الطفلة تعيش بعد موتها وتحتفل أمها بمرور ثلاثة أسابيع مفترضة على مولدها وهي تظهر في نهاية القصة جنينا تتحدث اليه الأم، وتتشكل علاقة ثلاثية بين الأم وبين الابنة وشقيقها الطفل وذلك دون أدنى نبرة من التهدج العاطفي أو السنتمتالية ولهذا فهو يصبح موجعا أكثر. ولكن هناك منطقا في السرد يتحقق

كما يقول صبري حافظ من خلال التجاور لا التقابع وفقد الإبنة يستدعي فقد البيت الجميل الذي كانت الراوية / الكتابع حدود والذي يدع رغم ذلك ولا يتجاور استعادتها في استعادتها في وهذا الدوع من التفاقض وتجاور أحلام مي التقافيات التي ستغود من التقاوات التي ستغود من التقاوت للتي ستغود شريكا في علمية إعادة تكوين الزمن الروائي وشريكا في عكوين معنى العمل

والفقد والاسترجاع همما أيضا موضوع رواية مي التلمسائي الأخرى الجميلة «هليوبوليس». والبطل في هذه الرواية هو المكان الذي ولدت فيه الراوية- ذلك الحي القاهري الذي أسسه في مطلع القرن مستثمر بلجيكي هو البارون امبان وهي تنتمي من حيث النوع إلى روايات المكان مثل رواية شتاينبك Cannery Row أو رواية نجيب محفوظ «زقاق المدق» ولكن بينما تمثل علاقة الشخصيات بالمكان محور هذين العملية فان تفاصيل المكان هي التي تحتل الصدارة في رواية مي. البطل ليس الشارع كما عند شتاينيك ولا الحي كما عند محفوظ وانما البطل أو الأبطال هي الجزئيات الحميمة عبر تفتيت المكان ان جار التعبير، البساكن داخل العمارات، والغرف داخل المساكن، والأثاث داخل الغرف، والشرفات خارجها، وحنيات السلم، والمقاعد، وفرش المقاعد، ليس المكان هذا ديكورا ولا خلفية للأحداث ولاحتى بيئة تصنع الأشفاص ولكنه هو الحدث الأساسي، وفيقد جدة البطلة المسماة شوكت لا يتجسد بالحديث عن تفاصيل موتها وإنما بفراغ المكان-أي بوجود المقعد الذي اعتادت الجدة أن تجلس عليه دون وحود الجدة.

بعبارة أهرى فان العياة في هذه الرواية هي حياة المكان بمكرناته (بمن فيهم اليشر) لا حياة الأشخاص ويتجه اليشر) لا حياة الأشخاص ويتجه المنزسية الجديدة عند آلان روب جريبه وغيره حيث كان الفريشية الجديدة عند آلان روب جريبه وغيره حيث كان وعلى النزعة التسجيلية المحايدة للجزئيات والأشياء. ملال عين البطلة ميكي إلا أن ميكي هنا تكان تكون مجرد كاميرا لنقل حياة المكان والشخصيات علال عين البطلة ميكي إلا أن ميكي هنا تكاد تكون مجرد كاميرا لنقل حياة المكان والشخصيات

مكملة للوجود الراسم للأشياء، ومن المدهش حقا ان هذا الوجود العارض والعقوى للشخصيات وسط الأماكن وقطم الأثاث يكسبها وجودا وحياة أقوى بكثير مما لو كانت هي المستهدفة ولنتأمل معا هذه الصورة التي تنقلها ميكي الطفلة: «الأب الجالس خلف مكتبه يعمل في صمت، تحيط برأسه هالة ضوء وبقايا دخان سحائن الروب الصوف معلق باحكام حول الصدر والكوفية الحرير المنقوشة تحاصر الرقبة، يمد إصبعه فجأة مشيرا للمكتبة المقابلة: «ميكي» هاتى القاموس من فضلك. لاروس الأحمر. لاروس الأحمر مكون من ستة مجلدات ضخمة ينزن الواحد منها همسة كيلوجرامات تركع ميكي أمام المكتبة وتجذب المجلد الأول، لا هاتي الرابع. تجذب الرابع فينزلق على سطح الخشب المصقول ويهوى بين ذراعيها، القاموس ثقيل يجمع بين دفتيه كل الكلام الفرنسي الذي لا يفهمه سواه. لكن ميكي تحب الفرجة على الصون تحمله وتقف. ثقيل لكنها تحتضنه بذراعين نحيلتين وتقطع المسافة بين المكتب والمكتبة في مشقة، يرجع بصره اليها ويومئ «من هذا» يجب ان تدور حول المكتب وتسلمه القاموس في يده، حسنا، بين يديه الآن كل الكلام ويين كفي ميكي بقايا أتربة القاموس».

في هذا المقطم المنقول من الرواية لا تتجسد شخصية الأب الا من خلال الروب المنزلي والكوفية ودخان السجائر وهالة النور ويحتل وصف قاموس لاروس وعملية نقله معظم المشهد المكتوب ولكن الوجود العارض للأب وسط الأشياء يحفره حفرا في ذهن القارئ بينما يعيش قاموس لاروس أيضا حياته الخاصة مثل كل الجزئيات الأخرى التي يزدهم بها هذا العمل أصبص الزرع في الشرفة، بلاط الشرفة، النوافذ الرجاجية، السجاجيد القديمة، الأطباق والملاعق، أنواع المأكولات، مبلايس السبادة ومبلايس الخدم، غيرفية التليفزيون، فناجين القهوة- مئات أو آلاف الأدوات وقطع الأثاث والأشياء تصنع عالم هذه الرواية الفريدة، وتكتسب كلها كما قلت حياة مستقلة، مثيرة ومهمة، وتتطور مثلها مثل الشخصيات الحقيقية: ميكي والأب والأم والعمات والجدة والجيران ولهذا فليس هذاك ما يثير الدهشة في أن تقدم مي التلمساني لعملها بعبارة اميل دوركهايم

«الافراد هم وحدهم عناصر المجتمع النشطة، وإن أردنا الدقة يتكون المجتمع أيضا من الأشياء».

وقد قلت من قبل إن الأشهاء في هذه الرواية تتطور، ولكنها أيضا تموت وتتبدد، ولأن الكاتبة لا تستفدم لغة عاطفية ولا ترقي ماضيا جميلا بل تكثفي بتسجيله عاطفة صافية شفافة أن جاز التعبير فان الإحساس بالفقد يصبح أكثر إيلاما.

كتابة مي التلمساني كتابة جديدة وحميلة بمعنى الكلمة، لا أستطيع مع الأسف أن استقصى كل جمالياتها في هذه الكلمة الموجزة. وكذلك الحال بالنسبة لأفضل الكاتبات والكتاب من جيلها مثل الكاتبات ميرال الطحاوي ونورا أمين ويمهيجة حسين والكتاب حسني حسن ومصطفى ذكرى ومنتصر القفاش، وغيرهم. لكل منهم عالمه الشاص وقدرته على اقتصام مناطق جديدة وجريئة في سرد الرواية ولكن السؤال المهم هو: هل يمثل هذا الأدب الجديد قطيعة مع ماضى الأدب المصرى الحديث (الذي قدمت اطلالة عليه) كما لمح إلى ذلك الناقد الموهوب الدكتور صبرى حافظ؟ عندى إن عناصر التواصل بين الأجيال أقوى من مظاهر الانفصال، لو تذكرنا ما قلته عن انجاز جيل الستينات في مجال تفكيك الزمن في السرد الروائي والقصصى وعن شخصية البطل الضد الذي لا يسيطر على الواقع المحيط به ويحتج على هذا الواقع بانفصاله عنه، والتناقض ببن هشاشة الشخصيات وصلابة البيئة الخارجية، لو تذكرنا ذلك فسنقول إن كتاب التسعينات قد دفعوا بهذه الخصائص إلى أبعد مدى ممكن وأن الواقع أيضنا قد تدهور إلى أقصى مدى ممكن بنصيث اقتضى التعبير عنه هذه الدرجة من التطرف. لكن التواصل قائم هنا، وقائم في جانب أهم، وهو أن كتابات هذا الجيل الجديد هي صرخة احتجاج عالية وغاضية من أجل استرداد حريات كثيرة مفقودة، وعدالة غائبة، ومن أجل كرامة الإنسان في زمن كل ما فيه يعمل على سحق الإنسان وكرامته.

والتواصل بهذا المعنى شهادة لصالح هذا الجيل الموهوب ولحيوية الأدب المصرى الجديث.

نص الكلمة التي ألقاها الروائي المصدي الكبير بهاء طاهر
 في شدوة الأنب المصدري العديث بمهرجان الأدب بمديشة
 منتوفاً مهارنوم الطائل (٥-٩ سيتمبر ٢٠٠١)

طمع الفراق..

فلافة أجيال فاسطينية

نِّي دُاكرة ربْعَي الْمُعَكُونُ

عمـــرشبانة *

تليلة هي كتب السيرة الذاتية – الجماعية، التي تنقل تجارب الأفراد والجماعات، من حيز الحدث الوقائمي الى مستوى التجرية الإنسانية التي تستحق التعميم، وعلى الصعيد التطلطيني، ماتزال نادرة التجارب الكتابية في هذا المجال، القلسطيني، ماتزال الوقائم الأهم قيد الرواية الشقوية التي تم تداولها في المجالس، وتنتظر من ينقلها الى كتاب مقروء وتجربة هفزنة في ذاكرة الذين عاشرها من البش

في كتابه «طعم القراق: ثلاثة أجيال فلسطينية في ذاكرة»، يقدم ربعي العدهون نفسه ربينته، ويقلق تجويته، إلى قارئ
كتابه هذا، في رحلة تنطوي على قدر من تعالما المقارق
وتقوعها، حد التقالفض، حيث المتعة منا ليست معزولة عن
المراوة، والواقع مختلط بالغرافة والاسطورة، والماضي يأتي
عبر الصاضر بقدر ما يقضي هذا المحاضر إلى الماضي، في
عتن الصاضر بقدر ما يقضي هذا المحاضر إلى الماضي، في
التقاطع ونمني لفطوط السرد والوقائع والموادث، لا ضابط له
سرى الدقق العقوي للحكاية " الرواية، التي هي مجموعة من
الروايات في سيرة الهدماعة التي تحييط به، سواء كنانت عائلته
المحمرة (الأب والأم والأحوة والجد والمعة)، أن العائلة الأكبر
المصفرة (الأب والأم والأحوة والجد والمعة)، أن العائلة الأكبر
والأمكنة التي تنقل فيها (أس اللهجدال) وصغيم عاليونس،
أن حتى العائلة المعتدة إلى الشعب الوطن كله، ثم الناس
وممان، ويقاد، وموسكر... الغ).

هذا - إذرت نص تنفتح فيه الذاكرة على الرئيقة، وتفتع هذه هذا - إذرت نص تنفتح فيه الذاكرة على الرئيقة، وتفتع هذه ويشحنها بالدلالات والمجارات الرشهقة والحوارات (المونولوى والديالوج) المعمقة والطريقة على غلاف الكتاب نقراً كلمة «سيرة»، لكن القراءة تسلمنا الى نعط من الكتابة، ليس هر السيرة الثانية المألوقة، وقد تكون، مع قدر غير قليل ليس السيرة الوثائقية، وإن قاربت «الرواية الرفائقية»، لكنها معلم الغراق، ها يتعدى السيرتين (الرفاية الوثائقية»، أيضا هو روائي، إلى ما يجمع هذه الصيخ، وينتمي، أيضا، إلى روح المكائي- الأسطري، والتاريخ الشفوي - غير الرسمي، أي ها يذهب في اتجاء الروح الملحية في الموضوع والمعالجة، حيث الكتابة اعادة هلك المشغوري.

سند البداية، وتحت عنوان «سفر الفلسطينيين»، يضعنا المؤلف، في ساحة النص المقدس، عبر استعارة ذفة الكتاب المقدس، أولا، وشانيا من خلال رغبة في إظهار «قدسية المكان والبشر والقضية، وتقديم ذلك بوصف الرواية/ الأسطورة الفلسطينية البديلة للرواية/ الأسطورة الممهيونية كما جاحت في القوراة، أي كما حاجت في الفرادة، فكن في فلسطينيا، يعني أن يكون الفلسط وتبياء لكن عربته في أن المؤلف بريده أن ينهن من سعاح البنياء، لكن عيزته في أن المؤلف بريده أن ينهض من نسل ابرام»، وليصحح علاقات القربي، وينتمس، ويعهد من نسل ابرام»، وليصحح علاقات القربي، وينتمس، ويعهد

کاتب من فلسطین

هصنع الحكاية»، فليست قضية الكتاب أن يؤرخ، أو يوثق حوادث ووقائع وحكايات، بل أن يعيد صوغ حكاية الكاتب من زاوية نظره هم، وليس بالضرورة كما يقهمها أخرون، أو حتى كما يمكن أن تكون حدثت.

هنا يتدخل الوعي في كتابة المكاية، ولا يركن إلى الذاكرة وحدها، فسالذاكرة وعاء معقلم يجري قامل معقوباته، ولعقبار ما بلائم المكاية، كي يكون مكنا التوصل إلى غسل «هارطة البلاد من الكلمية» وتصحيح «خطليا مقدسة» وقراءة «أسفار التعايش» فهذه أشبه بهمات «برنامج وطني ديمقراطي» تم صوغه في لغة أدبية ذات طابح توراتي/ سقدس؛ وذلك عبر ذاكرة - صوجهة من الوعي، وموجهة للخيال - في كثير من الأحيان؟

(يا الشكل والأسلوب)

بعيدا عن بداية المؤلف، سأبداً بقصة اسمها (ربعي) وتشكيل حرفي الربة المؤلف، رغم حرفي الربة والباء، مذه القصة الذي لا يحسمها المزافد، رغم ما في قوله، في بعض المقاطئ، من شكري من كيفية مناداة الأخرين له، يحقول في مقطوعة «قصة والدين به يا بيشب السخرية «أي سمايي بديني، ولم يورغ على الناس حركات تشكيل معينة، ترك ألسنتهم، عن غيرقصد منه، تلعب جرالهي تضميها نقتها، تكسرها. بل ويحابائي، أيضًا الذي متحت وضمت وشعت الكسرها. بل ويحابائي، أيضًا الذي المتحت وضمت وشعت هو فتح

وأعود إلى بدايات المؤلف، فقد كان ينبغي - بحسب المؤلف - وأعود إلى بدايات المؤلف، فقد كان ينبغي - بحسب المؤلف - شرح القطار، الذي يستقله المؤلف من حدود ضاحية مريشموند الراقية والجميلة، متجها إلى محملة كامدن رود، ثم كامدن تارن - حيث مكان العمل، ووحين زاد القطار من سرعة، يقول الكاتب/ الراري، خرج أبي من ظل بعيد في الذاكرة قاطا المسافة، منذ وفاته حتى الأن، لكي يهبط على في القطار، جنة لفت بعلامة بهضاء مثلماً رأتها أمي قبل ثمانية وثلاثين عاما، في حينه قالت إنها رأت بركة صغيرة تختر دمها عند خاصرته اليسرى... لكن المؤلف استبعد هذه شبهية «اليوم، ماتت أمي.. أو ربما ماتت بالأحس... وكذك هنرواية إلياس خوري «باب الشمس» تبدأ بعبارة «ماتت أمي.. أو ربما ماتت بالأعمار». وكذك حسن، ماتت أبياً ربحة معمود القاسمي التي كانت أمنا... «

وتأتي نصيحة الكاتب العراقي زهير الجزائري لتعزز موقف المؤلف الحائر مع سؤال لينين «من أين نبدأ؟».

يبدأ ربعي بقصل/ مقطوعة «صيد البدايات» الذي يضم تعريفا بالكتاب، وكيفية كتابة»، ومدخل إلى عالم البحدل، ولا يعود إلى موت الأب الا في المقطوعة الثالثة من الجزء الثاني من أجزاء الكتاب الأربعة. وقد أحسن الكاتب في ذلك، لأن موت الأب الذي ترويه مقطوعة «قصة والنين»، على أميته، ليس على ذلك القدر من التأثير في مسار الشخصية، والموت الذي حدث حقيقة عام ١٩٠٠، كان حدثا معنويا قبل ذلك بعشر سنوات، حين بات الأب مصابا بالسل الرئوي، يقض في المستطفى أكثر ما في البيد؛ ويمكن الإشارة هنا، إلى أن دور الأب في تشكيل شخصية بطل النص/ المؤلف، كما يبدو في النص، أقل- طلا- من دور الأم، ومن دور العمة.

على صعيد تقطيع الكتاب، لمتار العدمون «قالب الجاز».
لا عشقاده أن «الكرنشيرت» الذي تشماري فيه ألقان
موسيقيتان، أن ألّة وأوركسترا، أكثر تطابقا مع طبيعة السرد
أن بعض فصيل هذا العمل، لكن الجاز هو المناسب
المبارية عالى الذلك أطلق اسم «مقطرعة» على الفصل، في
محاولة أن يجعل منها «رحدة متماسكة تحت مظلة عنوان
يحميها من اعتداء فيرها من العنايين.».

يركز الكاتب، كثيرا، على مضمون العنوان الأول «طعم الغراق»، في مقاطع من التذكر والتأمل تفرق في لفة تستحضر مفردات الألم واللوعة والعنين والحسرة، بقدر ما تستحضر النفس والعقد تجاه مصادر الشقاء المقتلفة، أما الغنوان الفرعي: لألاثة أجبال فلسطينية في ذاكرة، فهو تعبير وجيل الأبناء من أجيال، بدءا بجيل الجد سلهم، وحيل الأبناء رمجي وأهوته، لكن ثمث بديلا رابعا يبرز في لحظات تثليلة من النص، هو الذي يلعب دور السطة بين ربعي ووالدته؛ أعني ابنتي أهته رحاب بترصيل الهاشف لجدية الكن أنساح وشقيقتها)، بحيث تقوم أنساح عين يتمل ربعي، بترصيل الهاشف لجدتها لكن العزلف لا يرغب في استثمار المعتمدين العلاقة كثيرا، ويكتفي بأن يؤشر إلى ملمع من ملامح هذه العلاقة كثيرا، ويكتفي بأن يؤشر إلى ملعم من ملامح هذه العلاقة كثيرا، ويكتفي بأن يؤشر إلى ملعم من ملامح

صغيرة، إذ تخبره أنسام أنها تدرس الكمبيرتر في «كلية عرفات»، فيضحك ويسألها إن كان اسم الكلية «عرفات»، ليقول ما لا يقوله الكثير من الشرح! بنابات وتتجرب

في المقطوعة الأولى: صيد البدايات، نقف على ملامح من مدينة المجدل التي «تضع رأسها على شاطئ عسقلان»، وعلى شيء من حال أهلها وعاداتهم وتقاليدهم، من خلال زواج خليل المدهون (١٨ عاماً) بلطيفة (١٣ عاماً)، والمهر العالى بمعايير تلك الأيام (ثلاثمائة جنيه فلسطيني)، لكن الطبيعي بالنسبة إلى أهل تلك المدينة، إذ كان مهرها «مثل كل مهور البنات في المجدل. فقد كان سكانها عموماً أغنياء، ولم يكن بينهم فقراء، ولم تعرف مدينتهم البطالة. فمن لم يجد عملا اشتغل في صناعة النسيج على النول اليدوي، وهي مهنة «إن ما أغنت سترت» كما يقولون». ثم من خلال انجاب ربعى (البكر)، ورفيق (الذي مات). ثم راسم (الشاعر المعروف الآن)، ثم رفقة (ماتت أيضا، حتى ليقول ربعي، كأنه يشير إلى الرفاق «كان اسم رفيق ومؤنثه لا يعيشان في عائلتنا»، لكن شقيقته رسمية – توأم رصاب، الأخت الوحيدة الباقية – ستموت أيضا بعد شهور من ولادتها، رغم أن اسمها ليس فيه شيء من «الرفاقية»، بل على العكس، فهو مذكر الاسم «رسمى»، بكل ايحاءاته ودلالاته.

ومع تقدم السرد في المقطوعة الأولى، يأخذ في التلون والتجريب و«التغريب»، وصولا إلى «غرائبية» تلائم النص، وتشيع فيه حميمية بقدر ما فيه من اللا- مألوف، فلأن المرائف هو الراوي فيف، فهو بطل المكاية وراويها في آن، والمكاية تعتد إلى ما قبل ولادته، بل إلى ما قبل زواج والديه، يؤهلانه لمضاطبة جده (سلم) الذي طقه بالطلاق، بوم عرس وألديه، أن أن يتم تأجيل العرس (كما يطالب أهل العروس، بسبب موت ابن عمتها)، فيقول له الراوي «على إيش يا سليم نازل، تما أما بعد زواج الوالدين، فترتفع وتبرة التغريب حتى ال الراوي — المبني هو الذي سيصف ما جرى أنذاك، سيقول «أحسست بي جنينا في بطنها، يعيش المتاعب التي يسببها دون أن يدركها، ويضحك من طراقة وحام أمه الذي يسببها دون أن يدركها، ويضحك من طراقة وحام أمه الذي يسببها دون أن يدركها، ويضحك من طراقة وحام أمه الذي قالت عنه، عندما رأته على جلد خاصرتي الوسرى «هذي

كبدة خروف مشوية»، وقلت عنه أنا عندما دلتني عليه «هذي ليفة حمام يمه»، غضيت كثيرا حينذاك، إذ أفقدتها نكهة وحامها،: ويمضني ربعى في التغريب «سمعت صرختي الأولى تعلن حضوري إلى الدنيا»، ويقول مبتهجا وهر يسمع التهاني بقدومه «فرحانين إلى»، بحسب اللهجة المجدلية.

التهائي بقدومه «فرحانين إيي»، بحسب اللهجة المجلية.

تحضر اللهجية العامية المجدلية هذه حضورا واسعا في
النص علال أم ربعي أولا، وربعي نفسه ويقية شخوص
النص ثانيا، في صورة تمناج النص صدقية ويقوية وقدرا
من «التبيئة». ونقف مع الأم تحديدا، فهي، كما يقول الدولف
«كانت بطلا ورواية، أغرائي ذلك بالتجريب، بالتضلي عن
ادوري كراو وتسليم مفاتيح السرد والكلاب، لأمي، قررت
المغادرة، أن أمنحها الفرصة لكي تكتب، أن تطلق لهجتها
العامية، المجدلية القحة، تسبع في فضاءات هذه الدراها
الأدبية». وفي سياق استنجاده بالأم لكي تحكي له عن «نكية
۱۸ الا بيقرال هدفه فرصلتي، لكنها فرصتها لكي تكتب
جانبا من سيرتي لأنها سيرتها، حكث، أعادت ربط المكايات
من هجرة (مذلة ويتوطي الراس،» وتتابع «اطلعنا يعه أولى».»

(أسئلة الهزيمة .. الجارحة)

تقداغل-إنن- هكايات المدينة والمغيم، وتتداخل فيها الدلالات، فما من حكاية تقدي إلى سواما، وترتبط بها عضويا، من ذلك صلاح حكاية المدينة على المنابع المنابع المنابع على المنابع ع

في لحظة غضب، يحمل خليل الشيغ سلامة بندقيته، وينطلق فيقتل (ابن قاسم) بسبب تعرضه الشقيقته دلول, وحتى
بيفس العال الذي لحق به، ويعد محاكمة عليل وسجه، ثم
تيرنته وإطلاق سراحه، يعلنب على خاله سليم المدهون،
فيغنرض هذا على ابته خليل (والد ربعي) ترك بيته لابن عمته،
فيغنرض هذا على أمية خليل (والد ربعي) ترك بيته لابن عمته،
النقال إلى بيت أكر. هذا عن قصة البيت. وعن حكاية
السلاح، فعضه خليل هذا يأتي، في وقت تصاعدت فيه أخبار
عن شحمات مغنطات هاغذاؤه وشتيرن وليحي واينسيل

الههودية في المناطق المحيطة بعدن يافا وصفد والقدس، ما أشاع انطباعا بأن مسلحين يهودا من مستوطنة «نغبا» القريبة يهاجمون المجدل. ليقول لنا المؤلف، في صورة غير مباشرة، إن هذا جزء من المشهد الذي قاد إلى النكبة.

مثلما سيكشف لذا، في مقاطع أخرى، أن ثمة أسلحة لم يقم استخدامها نهائيا، لا في معارك عام 184 (إبندقية عالم استخدامها نهائيا، لا في معارك عام 184 (إبندقية عالم المستخدام المانية عالم المنابع على المن

هذا واحد من الأسئلة الجارحة في نص المدهون. وسوى هذا،

حمّة أسئلة كليرة على الصمعيد نفسه بعضها يطال التقصير
الفلسطيني، ويعضها الأعريطاول مسؤولية العرب وجيوشهم
عن «النكية». وهنا ايمندو والأحاسيس ويين الأرقام والفطط
والوثانة، المالكاتب يسعى لرسم صورة على قدر من الواقعية
لما جرى، بدءا من هدير المدرعات الذي وصل المجدل قبل
جنازيرها، مرورا بالاستقبال الشعبي الحافل، والهتافات
هماغنانا، و.. الحركة الناشطة التي شهدها مقهي المدهون
هماغنا، و.. الحركة الناشطة التي شهدها مقهي المدهون
عمن «بدأ يرتاده جنود وضياط مصريون»، وما مققه
عمن «بدأ يرتاده جنود وضياط مصريون»، وما مققه
القادمون العرب من «انتصارات أولية»، وانتهاء بالهزيمة

(ﷺ أحوال المخيم)

في «الجزء الشائي»، الذي يضم أربع مقطوعات، يقدم لنا المدهون ملامح من حياة المخيم، وتفاصيل هذه الحياة والعلاقات بين أهل خان يونس وسكان المخيم، بعض هذه الملامح خاصة وجديدة، وبعضها الأخر مما هو مألوف في

حياة المخيمات، يجري تلوينها بلغة جديدة ومشاعر خاصة، شككاية ابن العدينة الذي ينهر حماره «ها، وطك وش اللاجي»، تكرين في غير مكان، وكذلك حكاية الموقف من حليب وكالة الغوث وزيت سمكها وال دد.ت، وكذلك حكاية اليهودي الذي يتمرف على فلسطيني ويتعاطف معه في نكبته، وسراها.

لكن من أهم ما يلفت النظر، ما جاء في مقطوعة «ضحى أحصر السطورة شهداء»، التي تروي تفاصبيل مجازر خان أحصر السطورة شهداء»، التي تروي تفاصبيل مجازر خان من قبل الجميع، باستثناء هقاومة يقودها الشهيد بالأستسلام» محمد أبوالكان، إلى درجة أن طيف الشهيد يفدو محرضا على الثورة والانتقام؛ كما يلفت الاهتمام ما طرأ على المعيم من تحول في وضع العرأة، أولا عين يتناول شخصية عمنه دول «خطة معتذان» من جهة، ويائمته القماش، التي أصبحت من أكبر تجار خان ومن من جهة شانية. هيأ التنافل اللغضية، في التنافل الذي يقارب التشكيل الأسطوري للشخصية، في تقذيا من الصغر إلى ماراة فيه تحقيق هذا التقدم.

ويتناول المزلف حال المرأة، ثانيا حون يصور ما جرى للفتاة التي تعلمت وياتت مصدرا للدخل في العائلة، في العائلة، في أرضاع صعبة القصاديا وسياسيا واجتماعيا، فقد المعلم الأقل الي غض النظر عن شيء من تمرد ولاحم سيقان البنات، على الملابس، ويمضى في تصدوير ارتفاع المهور، حتى صارت البنات البنات ، أصنافا من البضائم، تعرض بأسعار غير والويلاويات المناقبات أو للنقاش اللدويات غالبات، والويلاويات قريبة، أرخص. أما المجدلاويات، فهن الأغلى مهرا بين بنات حسن ونسب، يجمعن بساخة الفلاحات إلى شموم بنات المعرف بنات المدينة. معلات في كل شيء، في الطبح، في النظافة، في المنافذة، في اللهين. أما القمان للمنتذ، معلات في كل شيء، في الطبح، في الغلم خان الله المنتذ.

أكثر من ذلك، يقف المؤلف على شكل جديد من الزواج يجري العمل به، في المخيم، هو زواج شكلي – صوري، يتم بموجبه تسجيل فتاة كمتزوجة كي يتم فصلها عن عائلتها، فيسقط بذلك حقها في المصول على تموين، ويبقى هذا العق لذويها.

وفي زواج غرب كهذا يدفع أمل الفتاة للزوج مبلخا دراتباء شهرياء مقابان: ألا برى الزرج زوجته، وأن يضع العصمة في يدما لتتمكن من تطلقه حين يأتيها عريس حقيقي. مكذا تزوج سليم المدهون (جد ربعي) فتاتين، يمبلخ جذيهين ونصف الجنيه من كل مذيعا:

وأتوقف مع زوج العمة العاج حسين العمصي، وما تعمله حكايته من غرائيية، هو الذي حطر ربعي في النكية، ثع ها هد عملية، هو الذي حطر ربعي في النكية، ثع ها من زوجية، حكايته مع النساء في شبابه، ويوصيه بعدم إغيار زوجية، حكايته مع النساء في شبابه، ويوصيه بعدم إغيار الطلاق، الكن هذا العاج هن فنسه الذي «رسم بغضه جنازته في الدقائق الأخيرة من حياته، كأنه أواد أن يعشي في جنازته، يرقب الصاغيوين، بشكر الصاغير ويعاتب من تقلف عن المساركة.... ولأنه كان «لا يطيق ضيق النفس حتى وهو عين المساركة.... ولأنه كان «لا يطيق ضيق النفس حتى وهو مين من المراقبة متى المقورة «تعبر شارع البحر، تقطع خان يونس المدينة من وسطها، تتجنب الأرق البحر، تقطع خان يونس المدينة من وسطها، تتجنب الأرق البحرات.

وأما مقطوعة «قصة والدين»، التي تبدأ بعبارة «مات أبي، أنهى أربعة وثلاثين عاما من عمره ومات»، فغيها من الحذن والألم والشجن، أكثر مما يحتمله إنسان في الخامسة عشرة من عمره (عمر ربعي أنذاك)، ولكن أكثر ما يشدنا في موت الأب، هو النبوءة التي سبقت هذا الموت، إذ أرسل الأب من المستشفى من يخبر زرجيته أن سوف يخرج «يوم القميس»، ولن يعود إلي المستشفى أبدا، وراحت لمليفة تستعد لاستقبال زرجها العبائد متعافيا- حسب اعتقادها- فيما يشبه الاستعداد لعرس جديد معه نظفت البيت والأولني وكل شيء، قصقمت الأوراق الصفر عن شجرة الليمون، سقت النشاع والبورد الجوري والقرنفل ولسان العصفور وشجيرة التما حذة. قطفت عرقا أبيض وشكلته في طرف شعرها، مسحت بماخل كفها الريحانة الفواحة في زاوية المورض الشرقية، فعدة الديد بالريحانة الفواحة في زاوية المورض الشرقية، فعدة الديد بالريحانة الفواحة في زاوية المورض الشرقية،

وأعيد الرجل إلى بيته، يرم الغميس بالضبط، في مسباح الفميس، جاء به معرضان، محمولا فوق «بسكرة»، وسلماء إلى زوجته التي ستصبح، منذ الأن، أرملته، فقد صدق وعده وعاد، في اليوم المحدد، وصدق وعده بأن لن يحود الى المستشفى بعد. ورغم أنه أمضى سنواته في المستشفى

كالمحكوم، إلا أن ابنه يتمنى لو «أنه مدد محكوميته. ولم سحف بزونا كل كلافة أشهر لمدة السورع. أبي الدوم أن يعود. سوف نفقد في حتى أنفاسه الشطيرة العابقة باالس!». هنا يتلازم الحديث عن الموت، بالحديث عن البيت الفلسطيني، البيت الفلسطيني، البيت النات يحكن أن يخطر إلا في حالات نادرة من النباتات والأشجار والأزهار. وعن المرأة الفلسطينية التي تصنع هذا البيت ففي هذا التحايث بين حديثين متناقضين، تتطلبهر سحمة من سمات كتابة العدهرين، سمة جمع المنتانة أعادة على نمو حركي يجعل الكتابة إعادة على الماضي، لا مجرد استذكار واستعادة من الماضي. (مصد ، الوجه والهؤ فهة)

ينقلنا المؤلف فجأة، في الجزء الثالث من الكتاب، وفي المقطوعة الأولى منه (أقوال عين الشمس)، إلى السنة للدراسية - الجامعية الثالثة، لكنها السنة الأولى التي قطعها بنجاح في كلية الآداب بجامعة الإسكندرية، بعد سنتين من الفشل في كلية الزراعة بجامعة عين شمس.. سنتان لا يذكر عنهما سوى عبارة واحدة، ليبدأ من سنة الهزيمة، قبل حدوثها بأيام، حين كان يستعد لزيارة خان يونس في عطلة الصيف، لكن حرب حزيران تعطل الزيارة، ويبقى ربعي والطلبة الفلسطينيون ليشهدوا على ما حدث. وليضبعوا بين أقوال «صموت العرب» وأغذية شادية المبثوثة من إذاعة إسرائيل لتطلب من العرب عدم تصديق بيانات المصريين عن المرب؛ البيانات التي أنجزت النصر منذ اللحظات الأولى في الحرب، ولم تترك الأسرائيل طائرة واحدة أو دبابة، ليتكشف أن ذلك كله ليس سوى تغطية على هزيمة نكراء. وحين يحاول البعض إعطاء فرصة أخيرة للزعيم كي يقول كلمته، لن يسمعوا سوى أنها «تكسة» وليست هزيمة، ثم التنحى عن المكم، والعودة تحت ضغط الجماهير التي ملأت الشوارع،

في المقطوعة الثانية، حكاية علاقة المؤلف مع الفتاة الطم، في الإسكندرية، المدينة التي يقول عنها (الإسكندرية
أجمل المقدونيات اللواتي حلن شعورهن على شاطئ
المتوسط، لكن العلاقة التي دامت ثلات سنوات، وانتهت
يخطبة رسمية، ستقطعه الفتاة بكلمتين تتمنى فيهما على
المؤلفة أن يظلا أصدقاء، فيتكالاف شعوره بالغوية على
يصدق المؤلف أن مصر الناصرية تذهب في التضييق على
الطفسطيذيين الذين عارضوا مشروع روجرد واعتصموا

احتجاجا عليه حد إبعاد مجموعة من الطابة المنتمين إلى تنظيم الجبهة الديمقراطية لتعرير فلسطين، خصوصا ريعي وراسم وعدد من الطلبة القادمين من غزة، والذين لا مكان لهم يلجأون إليه، ويحملون وثانق سفر مصرية، ولكن الإبعاد إلى دمشق يجري على وجه السرعة، ومن هناك، سينتقل الأخوان ربعي وراسم وعدد من الطلبة إلى عمان، في الوقت الذي كان فيه تقترب من أيلول الأسود.

(ﷺ عمان ودمشق)

في عمان، موضوع المقطوعة الأولى محريق الشعارات من الجزء الرابع، سيكون المؤلف شاهدا ساخرا في كثير من المواقف، ومشاركا مضطرا في مواقف أخرى. يري فيها طابة بنادق يتمشى في ممراتها لينين. دقفة الثابتة عثل قوانين المادية تسبقه إلى المكان. ينصب صواريخ باليستية في حديقة مقهى الدينة، يتغيأ تحت ظلالها الرفاق. على مقرية مته يقود شاب يساري هجوما بالرشاف على المصرف المركزي لكي يخط رفاقه بدهان أهمر شعارات الدرطاة؛ لا طعلة فوق اسطاة المقاومة..

وفي أول مقابلة للطلبة المبعدين مع ياسر عبد ربه، يطلبون فيها حلا لمواصلة دراستهم التي انقطعت، سيقول لهم في سؤال استنكاري «مين قال بدنا طلاب. إحدًا بحاجة لمقاتلين؟»، وحين تبدأ معارك أيلول، سيجد بعض الطلبة أنفسهم في مكاتب ومخيمات، يحملون أسلحة لا يستخدمونها، فهم مهمشون يعانون الرعب والشلل في أن. لم يعودوا طلبة، ولم يصبحوا مقاتلين، هكذا يتحدث المؤلف- وهو يتذكر أمه- عن حرب السياسي.. وعن الثورة وحربها «حربها تختلف. حربها طوبلة الأمد. حربها نار ويدها حطب، والعطب نحن، الوقود اللازم لتشغيل عجلة القضية.. سياسيونا يتحدثون بلغتهم، وأمى تحتفظ بلغتها، أمى لا تفهم عليهم. هي الفلسطينية، من مولدها.. حتى أخر غرزة تطريز ملونة في ثوبها المجدلاوي، لا تفهم عليهم، وهم لا يقهمون عليها. هي في الداخل، هم في الخارج كيف يتصلون، كيف يتفاهمون؟..» ويعلن الضياع «بين لغتبن أمى تمنت تخرجي في الجامعة، الجبهة خرجتني من فوهة بندقية لكى أنطلق مثل قذيفة وأنفجر، وقد أنفجر في الهواء..»، فقد «وجدنا في المكان الخطأ، الرَّمان الخطأ»، وفي «عرب مجانین». ثم وجد نفسه، وشقیقه راسم، فی فندق «روضة البقاع» في دمشق. ومنها إلى مكتب الجبهة الديمقراطية في بغداد «مدينة المدن»، حيث «الفراغ النضالي»، وحرب الحكومة

على أصحاب السوالف مرة، وعلى جبهة تنظيم المرور مرة، ويعر أن يصطدم في بغداد مع صبري البنا «أبونضال»، سيعود الى

ويشكل فصل دمشق المقطوعة الرابعة- قلب العروبة، قبل أن يسافر في دررة تثقيفية الى موسكو (وهنا يقدم لنا صورة مألونة عن الدولة الاشتراكية القي يحب الناس فيها السجائر الجنبية-- مثلا- هد العبادة) وبعد عودته إلى دمشق، سيتهم بجريمة قتل ملفقة شد رفيقه الشاب وجيه، ويجري اعتقاله ٨ أيام، وتخذيه بوحشية هو ومجموعة من الرفاق، ضمن حملة على الجبهة الديفقراطية، وحين يتم الإفراج عنه، ينطلق إلى بيروب ليتسلم عمله في الإعلام.

رمن أطرف / أقسى ما في هذا الجزء، خطبة ربعي على ابنة عمه أديبة، عن بعد، ويضغط من معده دلول التي أرسلت له ، مع ابن معتمد عليل الشيخ سلامة. خاتم الشطبة وصورتين للعروس. فأضطر للعواققة، وأرسل لعمه تركيلا يخوله إتمام الشطبة. هم يأتيه ابن عدله بعد شهرر ليطعه بقسم الشطبة. دون سيدا

رفي الختام، في إلى اللقاء، يقدم العرائد الشكر لكل من وقف رراء هذا العمار، والجبور، التي بلأت لإنجازه، فيذكر أمه أولا، ومجموعة من الأصدقاء على رأسهم «الصديق الشاعر أمجد نامار الذي لم يكتف بمشاركتي هموم الكتابة، بل فتع لي هزائن مكتبة وقدم لي عدا من كتب السيرة الذاتية، وتابع معي عن رأسي الذي قام بتصميم الفلاف، وتابع مع يتوبية تصميم موقعي الخاص على الانترنت... ويغيرنا أن مرحلة بيروت سيخصص لها كتابه الثاني. أملا بالوفاة بوعده مع القارئ

يبقى القول إن الجوانب الذاتية في هذه العيرة، ليست منفصلة أبدًا عن الجوانب التي تعثل الجماعة، فقطة الدخام بين سرة الفرد وسيرة الجماعة، وما هو خاص يجري طرحه في سرة الفرد وسيرة ذاتية، قضال عنه، ومكنا نعيد التأكيد على أننا في صدد سيرة ذاتية، قضع الذات الفردية في سياق الذات الجماعية، وهو ما يجول الكتابة تنفذ صيغة الدنون» التي الجماعية، وهو ما يجول الكتابة تنفذ صيغة الدنون» التي تنفف صيغة الدأنا» حيذا، وتداؤة معها حينا أخر؛

* صدر في منشورات المؤسسة العربية للدراسات النشر، بيروت / عمان، حزيران ٢٠٠١م ٧٣٧ منفحة.

رواية اصنمار عدينة مفتوحة ا

مَـــازُلَاتُ فِكَـرِيةِ . . واحتســاب

سمير عبدالرحمن الشميري *

١- المقدمة:-

لقد وقعت في حرج لا أحسد عليه، عندما انقطعت بي السبل في المصول على رواية القاص اليمني المبدع محمد عبد الولى «صنعاء مدينة مفتوحة»، ذلك أن هذه الرواية قد أشعلت حرائق كبيرة في فضاء الساحة الثقافية اليمنية لا لتميزها وإبداعها عند النزر اليسير من المعترضين، وإنما لوجود بعض الفلتات اللفظية على لسان بطل الرواية (نعمان)، والذي أدى إلى تلاسنات لفظية ومنازلات فكرية وعراكات مريرة امتدت إلى إشهار سيوف الحسبة والتكفير والدخول إلى دهاليز المحاكم. واستخدمت الرواية في مناورات سياسية، ومناكفات وتقاطعات شديدة، وحُمل السنص ويعض الملافيظ، أكثر مما تعتمل الشأو سلات للنصوص الأدبية والفكرية، وكأن كاتب الرواية الذي مات في حمادث درامي عمام ١٩٧٣م، كمان يمهدف من وراء الرواية الفساد لا الصلاح، واختلط الحابل بالنابل عند ثلة من المثقفين، وعجزوا عن تلمس طريقهم السوى وسط زحام شديد وتراشقات لا معنى لها، أرهقت المتصارعين، وأبعدت فصيلاً منهم عن جادة الصواب.

٢- القرية والتمرد،

لقد عاش القاص اليمني محمد عبد الولي في القسط الأكبر من حياته تعيساً، كان يجد مثعته في الكتابة، فالكتابة على حد تعبير كاترين أن بوتر:--

ليست قضاء وقت فراغ جميل، هي ليست شيئاً يحدث بلا ألم، إنها مهنة مرهقة وجادة(١).

لقد أرهقته الحياة، وأرهقته الكتابة في حياته، ومن وراء كتاباته تطارده التهم والرذيلة وهو تحت الثرى، يقول أرنست همنغواى:--

إن الكتابة، هي الرذيلة الكبرى، واللذة الكبرى، لا فكاك

كاتب وأكاديمي من اليمن.

منها سوى الموت (٢) فالموت لم يرح الروائي اليمني محمد عهد الولى الراحة الأبدية، بسبب التعاجم في التأويل للنمر الأدبى، ولقد قال أجد المفكرين:

الادبي، ولقد قال احد المفكرين: لا يمكن أن تتذوق الفن، إن لم تمتلك ثقافة فنية.

فالمبدعون: ليسوا ملزمين بالإيضاح المسطح، أو البساطة، أو العفوية المسكينة، أو يوضع الملفقة في مع القارع) (٣). إن القرارة المصيفة للرواية وسعة الإدراك، تجنبان القارئ الوقوع في التسطيحات وتساعده على تكوين ذائقة فنية وجمالية، وعلى الفومى في أعماق الواقع، بعيدا عن البهرجات اللفظية والفسيفسات الشكلية.

إن القاص محمد عبد الولي قاصن ورواني على قدر كبير من السوهبة، وصلحب قدرة عالية في عكس الواقع بلغة شعرية شفافة. ولقد تأثر كثيراً باللغة والتكنيك القصصي للقاص الروسي تشيكولم، ويحنا ميذا، ويوسف ادريس. نظم يكن مترعاً بالرومانتيكية، بل كان واقعياً ينتمي إلى المدرسة الواقعية، وهو ليس كمن: (يسك ورقةً وقلماً ويرسم المها ويرتقالة).

فهو يمسك ورقة وقلعاً ليرسم واقعاً حياً بتفاعلاته، وديناميكيته وبتقاطعاته وبالوانه الطيفية الحياتية، إنه كاتب متمرد على الواقع، واقع الفساد والرذيلة، والسكون والجمود، يمسك القلم لتصوير الواقع بفن وإبداع، ويشهر بسيابته إلى موطن الضعف والجبن في المجتمع، يكره العادات الرتيبة والتقوقع، وتمرده ليس موضة، أو عبارة عن عنفوان شباب، وإنما هم والتمرد الواقعي والسليم، ليخلق مجتمعاً أكثر إنسانية واستقامة.

لقد أدرك عبد الولي ضرورة تغيير الواقع، والخروج عن الجمود والرتابة، فيطل الرواية نعمان يقول:-

- أذا.. شاب مندفع لا يحب مطلقاً أن تعيش بلا عجل.. بلا حركة.. بلا خفة.. وشعرت بالسأم بعد أيام من وجودي فيها (القرية)...

 الفاس يا صديقي هم ناس بالادي.. بدون تفكير بدون آمل في المستقبل.. بدون شيء.. يأكلون الفات.. مرتاحون ولا حديث لهم إلا عن (فلان).. وعن (فلانة).. أحاديث تصييفي بالفقيان كلما استمع إليها فأهرب من الناس.. ومن نفس...(٤)

فمحمد عبد الواي في رواياته وقصصه، لا يريد من المحمد عبد الواي في رواياته وقصصه، لا يريد من المحمود إلى إثارة المحمود إلى إثارة المشكلية، يزيد منهم أن المشكل في الحدث، أن يتحولها إلى عمليين، يدفعهم إلى التفهير واللورة على الظاهر والأرضاع البائسة.

لم يقع كغيره من الناشئين في شبكة التقليد والمحاكاة. وظل يكتب على سجيته، دون الشفات إلى حصيلته الثقافية.. فلقد كانت مرارة التجربة التي عاشها والصبا هي المسيطر الأول على إنتاجه...(ه).

شهدت القصة اليمنية في حياة محمد عبد الولي ازدهاراً لم يسبق لمه مثيل. ويعود في ذلك إلى تنوع تجريته الثقافية وموهبته الفنية التي صقلها بدراسته فز القصة (٦).

فشفصية القصة والرواية عند محمد عبد الولي، اتسعت رؤيفها وانتقلت من الصالة القريبة إلى «النموذج» أي اليمن وأيا ماكان إزاء ظروف لا تشبه المأساة الكرنية التي يتعرض لها البطل القديم، بل هي ظروف إنسانية وفي متناول يدنا، وفي مقدورنا تغييرها، أو ينبغي ذلك، من منا لم تعد القصة تغير العطف أو الإشفاق أو الإعجاب، بقدر ما تغير روح التغيير لنظروف الفارجية وإنقاذ الضحاءا، ولم يعد المجهود الفردي كافياً، قلن يغير من الأحد شنا(٧).

لا تنسوا أنتم.. أن هذه الأرض.. لن تنفصل عنكم مهما
 هريتم. إنها جزء منكم. تطاردكم. ولا تستطيعون منها
 فكاكاً. أنتم يعنيون. في كل أرض... وتحت كل سماء..

- أريد: عملاً أشعر فيه بأنني إنسان كبير.. إنسان يتضامن مع الجميع. الحي.. الهب هو ما أريدم. إنني أومن أن بلادنا، لا يفرقها استعمار أو استيداد..

إننا لا نستطيع عمل شيء لأنفسنا.. ولا أرضننا.. ولا حتى لهؤلاء العساكر.. إذا لم نخلق من جديد.. نخلق كل شيء. الناس.. الأرض.. الوادي.. حتى أنفسنا. أننا لا نستطيع أن نمعيش ممم الحمير في حنظيرة واحدة. لا أن تعامل

معاملة الحمير، يجب أن نجد لأنفسنا مفهوماً.. وأن نعرف حقيقتنا(A).

لقد حيك الكاتب خيوط نصه بمهارة الصانع العلم بأسرار صناعة السرد، وترك للقارئ مناسبة ملاهقة بياه النص وتتبع عواماء، وهرائه التساؤل عن سر المحكى الذي ضبط مساره، ويحدد وجهته، إذ لا يمكن تكوين فكرة عامة عن هذا النص إلا بعد الانتهاء منه. إن كل ذلك بجملنا أمام نص متكامل العناصر والبناء، فهو كتلة واحدة، متراصة العناصر والأجزاء، وأي إهمال لأي منها لا يمكن إلا أن يسهم في تشويش الرؤية، كما أن أي إغفال لأبسط علاقة فيه لا يتولد عنه إلا اعتزال النص، عدم النفاذ إلى جوهره، أو الكشف عن باطشه، والوقوف عند أهم ملامحه وخصائصه (٩).

٢- الرواية والإحتساب،

الرواية لوحة فنية رأدية لمجتمع ما قبل الثورة الهمنية، ماالطلم هدر الطلم في الشمال (الإمامة)، والجنوب (الاستعمار). فالرواية تعبير عن الإرهامات الأولى لقيام اللورة الهمنية (٣٦ سبتمبر في الشمال، و١٤ أكتوبر في العنور).

فالميزة الرئيسية لأبطال الرواية الغُرِية، تتقاطع أنفاسهم وأرواحهم مع الواقع، وتدخل في تناقضات رهيبة للخلاص من الواقع الكنيب.

فشخوص الرواية (أبطالها). (نعمان – محمد مقبل – الصنعائي – البحار (علي الصغير.). قد احترقت اناملهم باواقع، واكتووا بنيران القلم والعللي، ولم يبق آمامهم من صفر سوى مواجهة الواقع بموضوعية وحذر، وإحداث انقلاب حياتي في المجتمع، لأن الظلم واحد في اليمن وأن تعددت أطياف، ولابد من لعظة خلاص منه.

إن بطل الرواية (نعمان)، عاش في غُربة ومكابدات نفسية بروحية وضياع افتقد فهيا الهدف لحياته وفي أحايين كثيرة كسر الواقع أجنحة أحلامه، وظل أسيراً لحياة الغُربة والانهزام حينا من الزمن حاول نسيان الواقع ومداواة جراح الفُرية الروحية والنفسية، ولكن درن جدرى، جراح الشراع صارت عنواناً لحياته السقيمة.

- يا صديقي إني تائه لا أدري ما الذي أعمله.. (١٠). وفي لحظة التأمل يأتيه صوت صديقه محمد مقبل، ليحدث

هزات في عقله وضميره:-

 عد يا نعمان ولا تهرب. سواء كنت في عدن أو في القرية.. فأنت تمارس المأساة.(١١)

وفي نهاية المطاف تستيقظ روح التمرد في نفوس أبطال الرواية، ويقتنعون من أن لا سبيل لإصلاح المجتمع إلا بمواجهة الذات، والابتماد عن حياة الزيف ومواجهة الفساد والظلم وتغيير الواقع إلى الأفضل، وقبل قليل من تكشف المقيقة ومعرفة الهدف، تموت زوجة نعمان (هند) وطفلها لكسر في الهلادة:

کم کانت مسعوتة.. لا تتحدث کثیراً ولکنها تیتسم.. ولا
 تتألم ولا تشکی. کانت فی المنزل وکأنها لیست موجودة...
 دون صوت.. دون ضجة.. حتى عندما نخلي. کانت هادئة
 دائماً.

مل أنت سعيدة.. فتهز رأسها.. كلا. مل تشكين من شيء.. فتهز رأسها.. كلا.

مل تريدين شيئاً.. فتهز رأسها.. كلا (...)

لقد كانت (الدينامو) الذي يسير كل شيء فيه.. إن المنزل يشكو الألم.. وكل ركن فيه يردد.. لمسات يدها.. الحانية.. لقد كانت أماً.. حتى للأحجار.(١٢)

فيموت «هند» تتملك بطل الرواية (نعمان)، كأبة وهوس وتشنجات لا حدود لها، فيقع فريسة للمرض والهذبان، ويكال لا بصدق أنها ماتت، وأماذا ماتت؛ وكيف ماتت!! لقد شعر بالذنب والمأساء، لأنه أهجها دون اكتراث ويمبئية. أما في لحظة الصاعقة، الموت أنبجست مثاغر العب المقبقية من كل مسامات جسمه، وتحول قلبه إلى كتلة من اللهب والتشوق لهند... وتقوده الكأبة والاضطرابات والتشنجات إلى حالة من الهمسية غير والإنفالات للاشعورية، وتتساقط من لسانه بعصية غير مألوفة كلمات ليست مستساغة، لقد فقد توازنه وغابت أهاسيمه الحية إلى حالة من الهذبان مخاطباً المولى عز

> لماذا أخذت يا رب (هند) ما الذي عملته؟ لماذا لا بدعنا الله (الله) نتمتم بشبابنا؟ (١٣).

لقد وقع بمطل الرواية (تعمان) في حالة غير طبيعية، وتساقطت من لسانه ألفاظ تعبر عن حالة الغيبوية واللاوعي التي وقع فيها، وهذه فلتات تحدث وقت الشدة

والغصب في غير مكان وغير زمان.. فالصوفيون مثلاً في حالة الغيبوية واللاوعى تصدر عنهم تخيلات وتوهمات وبشطحات لا يؤخذون عليها لأنهم لا يقصدون التطاول على الذات الإلهية أو التعالى عليها، وإنما يدخلون في حالات من الغيبوية والطول والتوجد والزهد والمشاهدة، معها يصعب تكفيرهم ووصمهم بالكفر والزندقة. وقد وضعت الصوفية مبدأ التغير في الثبات باعتباره القوة السارية لتنقية القلب في ثلاثية المعرفة والمعبة والمشاهدة أو ثلاثية القلب والروح والسر، وطابقت بينها بالشكل الذي جعل من وحدثها (الثلاثية) أسلوب وحدة السر (أو الحقيقة). فالقلب هو المعرفة والروح هي المحبة، والسر هو المشاهدة. في تقلبه يتدرج إلى الروح، وفي ارتقائه يرتقى إلى السر. أو أن تقلب القلب بين أمسابع الرحمن يؤدى به إلى معرفة الوجود ومحبة كل ما فيه على أنه تجل للحق. ويكشف بدوره عن مشاهدة السر أو المعنى في جزئياته اللامتناهية (١٤).

لـقد وقف الإمـام محمد الـغزالي (١٠٥٩–١٩١١م)، ضعد تكثير الصوفية، وهذا هو عبد الرحمن بن خلدون (١٣٣٢– ٢-١٤م) في المقدمة يقول عنهم:~

الألفاظ الموهمة التي يعبرون عنها بالشطعات ويؤاهدهم يها أهل الشرع، فاعلم أن الأنصاف في شأن القوم أنهم أمل غيبة عن الحس والواردات تملكهم حتى ينطقوا عنها مالا يقصدونه. وصاحب الفيبة غير المخاطب والمجبور معذود. (١٥).

إن الإسلاميين مدعوون إلى عدم المسارعة في إشهار سلاح التكفير والتهويل والتفسيق ناميك عن التحريض على المنفش، وليذكروا ما نقل عن الإمام مالك إمام دار الهجرة من كراميته الرد على أمل البدح، حتى لا يعين ذلك على إشاعة بدعتهم. وكم من كويتب أو شويمر نكرة منروا. جمل منه التشهير رمزاً للميترية والإبداع تنسابق المطابح وأدوار الترجمة على نشره ويتخطفه القراء (١٦).

فرواية «صنعاء مدينة مفتوحة» صدرت قبل ما يربو على عشرين سنة ومن الصعب على القارئ أن يجد البوم نسخة في المكتبة أو الأسواق، ودُرست في الجامعات، ومُثلت في مسلسل إذاعي، وقراء الرواية نزر يسير من المثقفين، لم تلفت انتباعهم الفلتات اللفظية، بل كانوا بركزون على

مضمون العمل الرواثي:-

إن الرواية تبدو نقداً احتماعياً للواقع، من خلال تصبوير مأساته، وتبدو محاولة لإعادة ترتب الماضي، ومحاكمتِه، وتبدو تبريراً للحاضر معاً. إنها تبدو كل الأشهاء، وتبدو ضباب الأشهاء من خلال الدموع والمأسى، وتبدو لاشىء غير غيبوية واهية تحملنا إلى أول الطريق كي نموت مرتين. أو نزهر من خلال الموت ورداء حمراء هي الحياة. لذا كان الموت ليس دلالة اجتماعية وسياسية فحسب، ولكن قضية وجودية ونفسية أيضاً، هذا ما يختاره المؤلف منذ لحظة الولادة (١٧).

وقبل سنوات جرى تكفير العدد العديد من المثقفين اليمنيين والعرب في اليمن، ولقد وقف المفكر الإسلامي أمين هويدي مندهشأ للتحشيد والتثوير والمغالاة في التصنيف، ففي صنعاء:-

جرت محاكمة علنية في مساجد صنعاء وشوارعها للشاعر نزار قباني. كانت تهمته أنه (يسخط) الذات الإلهية، ويستخفف في أشعاره بسبحانه وتعالى.. لقد قلت لمن أعرف في (مقايل) صنعاء، أن المساس بالعقائد أو بالغيب مفسدة ما في ذلك شك، لكن انشغال كل النباس يهذه القضية مفسدة أكبر. إذ أزعجني حقاً كثرة ما سمعت من تصنيفات تضع البعض في دائرة الكفار، والبعض الأخر في دائرة الفاسقين، بينما يضم آخرين إلى قائمة المرتدين.

وقلت إذا انشغلت الأمة بمثل هذه الأمور، فمن ذا الذي يبنى ويعمر ويصمح خصوصاً في بلد كاليمن هو أحوج ما يكون إلى كل عقل ويد، وكل لحظة وساعة، ليختصر الزمن وينتشل النباس من التخلف الذي بعانون منه؟ (۱۸).

إن فضاء الحياة الثقافية يجتاح إلى مزيد من الانفتاح البواعي والمثاقفة وإلى روح التسامح والإخاء، واحترام الرأى والرأى الأخر، ولقد قال الإمام معمد بن إدريس الشافعي: – رأيي عندي صواب يحتمل الخطأ، ورأي غيري عندى خطأ يحتمل الصواب.

فالحرية ضرورية في حياتنا ولا نستطيع أن نتنفس

بدونها: فحرية التفكير والكلام والكتابة دعامة لكل حكم صالح. وحرمان المواطنين من هذه الحريات بحجة أنهم قد يسيئوا استعمالها، أمر لا بقل سخافة وحماقة من منعهم من استخدام الشموع تخوفاً من الحرائق (١٩).

ويتراءى لي، إن نشر «الثقافية» لرواية القاص محمد عبد الولى «صنعاء مدينة مفتوحة»، كان بمثابة القطرة التي أفاضت الكأس عند نزر من الناس، والذين يضيقون ذرعاً بآراء الآخرين. فثمة أناس من هذا القصيل قد جُبِلوا على فرض اللون الواحد وعلى الغلبة في أوضاع غير عادية، ويريدون إعادة سابق محدها، في أوضاع عصية الرجوع إلى زمن فارط. ونحن نعيش في كنف الحاضر، من الصعوبة بمكان إدعاء الديمقراطية والمرية الفكرية للذات دون الأخرين:-إن عقالاً متنوراً ويمارس الاستبداد هي معادلة لا يقبلها المنطق والواقع. والإنسان الذي يقرر اعتقال عقل غيره يكون في الوقت ذاته قد قرر اعتقال عقله ومن يريد الديموقراطية، ويكون منسجماً مع ذاته، عليه أن يريدها للآخرين. أما من يريد الديموقراطية لنفسه ومصلحته فقط، وحجبها عن الأخرين ومصالحهم، فهو كمن يتزوج من جثة لا إنسان. والفرق بين ممارسة الديموقر اطبة وممارسة الاستبداد هو الفرق بين ممارسة الحب وممارسة العنف(٢٠). إن أقوم سبيل لتسوية الإعوجاجات والهفوات إن وجدت، هو النقد الهادف ومقارعة المحة بالحجة والرأى بالرأى، وعدم تسفيه الأخرين، وإثارة النعرات وتحشيد الناس لصب الزيت على النار، وإشعال حرائق لسنا بحاجة إليها. إن ما نجتاجه هو أن نغرس في القلوب حب الأخرين واحترام أفكارهم واتجاهاتهم الفكرية والإبداعية حتى في حالة الاختلاف معهم. إننا نحتاج إلى تفتيق العقول وتنوير النفوس، وأن نجعل هذه القلوب والنفوس عامرة بالحب والإيمان فلا يمكن أن تتطور الأنظمة والعلوم والفنون والبشر دون الحرية، فهي المدماك الذي يشكل قاعدة للتطور

والازدهار والتماء

ولا يبجب استخدام القرة والعنف في كتم أنفاس

الآخرين، لأن ذلك يعد تشويهاً لروح المدنية: قائناس متساوون: في الكرامة والحقوق. وهم قد وهبوا العقل والوجدان وعليهم أن يعاملوا بعضهم بعضاً بروح الإخاء (۲۷).

إننا في زمن نحتاج فيه إلى مزيد من العلم والثقافة وسحة الصدر وانفقتاح العقل، إننا لازلنا تتلمس طريقنا صوب الديموقراطية، وعليه لابد أن نتعلم فن الاختلاف، وفن الاتفاق، لابد أن نتعلم النقد الهادف ونتقيل نقد الأخرين وقناعاتهم.

فلقد سقطت كل الأصنام والهياكل التي ادعت امتلاك الحقيقة لوحدها، وألحقت أضراراً فادحة بالثقافة والحرية والانفتاح.

لقد مضىي زمن محاكم التفتيش عندما كان المفكرون والمتشورون يصليبون، وتقطع رؤوسهم وأشاملهم وألسنتهم وتفتش قلويهم وضمائرهم.

إننا مع الثقافة المنفتحة والعصرية مع ثقافة النقد ضد ثقافة الكبت والإلغاء والاحتواء: إننا مع التنوير. ومرية تبادل الأفكار والآراء هي أثمن حق من حقوق الإنسان لذلك يصحق لكل مواطن أن يتكلم ويكتب ويطبع جوية على أن يكون مسؤولاً عن إساءة هذا الحق ((۲۷).

إن كل العقلاء والطبيين يسعون باتجاه توطيد مدماك الديموقراطية في المجتمع، وحقائم أحيانا المدماك سيحدث هرج ومدود هذا المدماك سيحدث هرج ومدود بقالم أحيانا الصلاح بالطلاح، إلا أنه لابعد من دفع تمن لنمو شجور الديموقراطية والعربة: فيسنبغض إلا نكفر بالديموقراطية ذاتها، فالأم التي ترغب في مولود للوحم، وضربات الجنين وتقلباته، وأيضاً كل ما يلزم من العجمة أن تتحمل غليان من العيمة والحدية، ثم ما يتلز ذلك كله من عسر في من عملية قيصرية. إذا فالديموقراطية في مجتمعاتنا من ععلية قيصرية. إذا فالديموقراطية في مجتمعاتنا العربية ليست قضية سهلة، ليست تقشية سهلة، ويسرية الدينة وما يست انتقالاً من مرحلة الى مرحمة المعرفرة من الأرضى، (۲۷) الى مرحمة اللهرية ليست قضية سهلة، وأخيراً «أسا الزيد فيذهب جفاء» وأميراً «أسا الزيد فيذهب جفاء» وأميراً «أسا الزيد فيذهب جفاء» وأما ما ينفع الذائبي

الهدوامش

١– عن حنا عينا. القصة والدلالة الفكرية. كتاب الرياض. مؤسسة اليمامة
 لرياض، العدد (٢٧)، مارس ٢٠٠٠م، ص١١٥.
 ٢– المرجم السابق، ص١١٥.

٣- المرجع السابق، ص١١٥.

٤- محمد عبد الولي. صنعاء مدينة مفتوحة. المكمة - صنعاء، للسنة ٧.
 العبدان (٥٩-١٠)، إبريل - مايو ١٩٧٧، ص١٩٧، ٧٧-٧٣

 مر الجاوي. في مقدمة لرواية يموتون غرباء لمحمد عبد الولي. دار العودة - بيروت، ط١، ١٩٧٨/٦/١ م، ص٨.

ا − المرجع السابق، منV.

٧- د. عبد الحميد إبراهيم «القصة والشخصية اليمنية» الكلمة - صنعاء.
 العدد (٤٣)، ماير - يونيو ١٩٧٧م. ص٤٤

٨- صنعاء مدينة مفتوحة، مرجع سايق، ص١٠١،١١٥

 ٩- سعيد يقطين. «التحولات الحكانية والسردية». نزوى - عمال العدد (١٧)، يناير ١٩٩٩م، ص٩٥

١٠ - صنعاء مدينة مفتوحة، مرجع سابق، ص٨٢

۱۱ – المرجع السابق، ص ۱۰۱. ۱۲ – المرجع السابق، ص ۱۳۶–۱۳۰

١٣٤ - المرجم السابق، ص١٣٤

١٤ ميثم الجنابي. «السرأو اللغز والمعنى في الإبداع الصوفي» تزوى -

عمان، العدد (۱۹)، يوليو ۱۹۹۹م، ص٣٣. ۱۵- عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون. دار الفكر د.ت. صـ٤٧٤

٢٠- الشيع راشد الفنوشي بيافش أزمة رواية (وليمة لأعشاب البحر). النور
 صنعام، العدد (١١١) بونيو - يوليو ٢٠٠٠ م٠٧
 ٧٠- مصدع على يحوي (وصنعاء مدينة مفتوحة مصاولة الفروج من بائرة

۱۱ - محمد على يخيى را مصدد مدينه مدينه مصورت مصورت مطروع من صرف الموت). المحكمة – صداماً، السنة ۱۷ العدد (۱۳۷). إبريل ۱۹۸۷ م ۱۹۷۰ م ۱۸۷۰ ۱۸- فيمي هويدي. آرماً الومي الديني. دار الحكمة اليمائية – صنعام طذ ۱۸۸۱ م مس ۱۸۲ م ۱۸۲۱.

 ١٩٩ مولياع عن/ د. مهدي معفوظ. اتجاهات الفكر السياسي في العصر الحديث. المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٠م ص١٩٩٠-

٣٠ عدنان حافظ جابر. «العقلانية والديموقراطية». المستقبل العربي ~
 بيروت، السنة ٢٢، العدد (٢٥٤)، ٢/٤٠م، ص١٩٣٦.

٢١ حقوق الإنسان في ٤ مجادات المجادا. دار العلم للملايين، بيروت، ط١٠.
 نوفمبر ١٩٨٨ م. ٨٠٨.

 ٢٢ حسين جميل. حقوق الإنسان في الوطن العربي مركز دراسات الوهدة العربية، بيروت، فبراير ١٩٨٦، ص ٢٠

٢٣ - د. محمد عابد الجابري. وجهة نظر نحو إعادة بناء قضايا
 الفكر العربي المعاصر. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، يرابع ١٩٩١، هـ ١٩٧٧.

٢٤ - القرآن الكريم، سورة الرعد، أية ١٨.

بعد عشر سنوات من الغياب

دوسيف القعييد *

القلم صولحان. ولكن ما أقل الملوك بين الكتاب.. كانت هذه العبارة من صيحة جبران خليل جبران. ومن حقه أن يقولها. ذلك أن كتابه «النبي» منذ صدوره وهو ثاني كتاب يوزع بعد الإنجيل على مستوى العالم باللغة الإنجليزية. وهذه العبارة تلخص سيرة يوسف إدريس الكتابية والإبداعية. كان قلمه هو صولجانه. وكان واحداً من القلة الشديدة التي جعلت منهم الكتابة -والكتابة وحدها- ملكاً. بمعنى تصدر صفوف الكتاب وحمل الراية. وشرعيته جاءت فقط من فعل الكتابة هذه شهادتي عن يوسف إدريس كما عرفته في حياته. وقراءتي به خلال وجوده في الدنيا وبعد رحيله عن العالم الذي يكمل هذه الأيام عشر سنوات وهي مناسبة كنت أتصور أن المثقفين العرب - والمصريون جزء منهم - سيتوقفون أمامها بالقدر الذي تتطلبه من الدرس والفهم والتمعن. لأنها المرة الأخيرة في حياة الكثير منهم التي ستمر علينا. فمن منا سيكون حياً عندما تمر عشرون سنة على رحيله عنا علاءة على أني أعترض على الاحتفال بموت الكاتب وأفضل أن يكون الاحتفال بميلاده. فالموت موت. الموت نهاية. وعلينا أن تحاول قهر الموت. في حين أن الميلاد حياة. وإن كنا نحتفل بميلاد الكاتب طالما هو يعيش معنا. ما أن يموت حتى نعتبر أن موته هو القاريخ الوحيد الباقي. وكأن من يموت منا قد أهدانا أكبر هدية وأخر هدية يمكن أن يقدمها لنا ألا وهي موته وانسحابه. وترك الساحة الوهمية خالية من وجوده وإن كانت مصر الرسمية قد رفضت الاحتفال بمرور عشر سنوات على رحيله ولولا الاحتفالية الضخمة والطويلة التي أقامتها ورشة الزيتون الإبداعية. والملف الذي نشرته جريدة أخبار الأدب تحت عنوان: أجمل ما كتب يوسف. ما كان هناك شيء يذكر. أقول إن كان الموقف المصرى لا يدعو سوي للخَجل فأنا أذكر من الآن المجلس الأعلى للثقافة ولجنة القصة به. إن يوسف إدريس ولد في ١٩/٥/١٩٢٧. وتوفى

١٩٩١/٨/٢. وفي التاسع عشر من مايو سنة ٢٠٠٢ يكون

السندباد كالإعصار أن يهدأ يمت

مشيهاً يوسف إدريس بالسندياد. في هذه العبارة الشعرية الدالة وأذكر أنه رفض المقابلة بعد النشر بما فيها الكلام الذي قدال. وسم هذا ترقف طويلاً أصام عبارة صلاح عبدالصديور وقال أي أن الصواب الوحيد الذي كتبت هو العبارة التي استعرتها من صلاح عبد الصبور أما أسئلتي وإجاباته على الأسئلة فهي قصة أهرى. لقد قال عنه سعد الدين وهبة: إنه العاصفة التي تسكن بدناً وزوجاً وقال عنه نجيب مدفوظ – بعد رحيله للأسف:

- كانت أسعد أيامه أيام العطاء وأتمس أيامه أيام الانتظار، ومثمى المرض والتجارب الدرة. كان علمي أثم الاستعداد للمصالحة معها والرضا بها إذا وهبته مادة جديدة أو فتحت للمصالحة معها أو فصحة بحقيقة خافية من حقائق الوجود. على أنه لابد من الاعتراف. وقد أصبح في الناصية الأهرى من الكرن، أنه لحظة رحيك عن العالم. لم تترصل علاقته بجيل الستينات، وهو أهم ظاهرة أدبية فرضت نفسها على الواقع الشقافي الذي خرج إلى الدنيا بعده. أقول إن هذه العلاقة لم تصل إلى صبيغة حقيقية من الود والتفاهم والاستقرار وأسباب

كان كالماصفة. لم يتصرف مثل غيره. لم يخف آراه الحقيقية في أيناه هذا الجيل. وفي نتاجاته الأربية. ولم يرسم على وجهه قناعاً من المجاملات الدبلوماسية التي لا تقدم ولا تزخر حيث يقول بعض الجمل شديدة المعرمية حسب كل موقف. كان في العلاقة قدر من الانتقاء من جانبه. وهذا حقد ودرجة المولجية التي أزعجت الأهزين، الذين كانوا يبحثون عن علاقات محملية أقرب إلى العلاقات العامة. الأن يمكن

^{*} كاتب وروائي من مصر

القول إن علاقته بمعظم أبناء الأجيال التي جاءت بعده شابها عدم القدرة على التواصل والاستمرار في التلاقي.

وريما كان الوحيد، من جيل الأساتئة الذي على هذه المعضلة هو نبيب محفوظ. وذلك من خلال امتدانه المبكر إلى عبقوية مُكرة المفهى، فالمفهى مكان عام بسيل اللقاء فيه. وإبنداه من كارينو الأويرا مروراً بمفهى ريش وعلى بابنا وكارينو قصد النبل وأهيراً المحيد من الفنادان والكارينوهات ويبوت الأصدقاء، ثمة أماكن ثابتة يمكن للإنسان أن يلتني بنجيب محفوظ فيها. وثبات المكان واستدرارية إمكانية اللقاء يعطي تتم سي في إطار العلاقة الإنسانية شديدة المعميدة، وأماكن العمل لا تصلح لمثل هذه اللغاءات.

عن نفسي كانت أكثر المرات التي رأيته واقتربت منه كانت سفريات هارج مصر لحضور ندوات أو مؤتمرات أدبية.. وعندما كان يتم هذا السفر إلى دولة عربية شقيقة. كانت اعتفاده منا جاليات عربية إدريسية.. كانت موجودة في كل العواصم العربية تقريباً. وعندما نصل إلى مصر، وبعد الطروح ...

من المطار كنا نقول ليحضنا: إلى اللقاء في سفرية قادمة.
ومعا جبل الصلة الإنسانية شائكة وصعية تضرع من حالة
التوقف عن الكتابة الأنبية الأنبية الإيداعية في منطواته الأخيرة.
التوقف عن الكتابة الأدبية الإيداعية في منطواته الأخيرة.
وعلى الرغم من أن صمت القنان حق من حقوقه. والعمت قد
يكون معبرا عن الفنان مثل الكتابة، ولكتنا حاولنا العدوان
على هذا الحق. تحولت مسألة توقفه عن الكتابة إلى معزوة
وصلت إلى حد التكرار العمل وعندما كان يصدر عملاً متوسطاً
لم نكن نتوقف عن جلده ومحاسبته ومحاكمته. لدرجة أنه
ككت حول هذا العرضوع في مقدمة كتابه «الإيدز العربي»
الصادر عن دار المستقبل العربي، ٩٨٩٠ . تحت عنوان: كلمة —
المنا من عالى المستقبل العربي، ٩٨٩ . تحت عنوان: كلمة —

_ وأريد أن أتكلم بصراحة في موضوع أنا متهم به. فعنذ مانوات قامت حملة ضدي تذكر على مهنة اتهام وكأنه اتهام الشهانة العظمي. لماذا تركت الأعمال الأدبية ومنها القصة والرواية والمسرحية والجهت إلى المقالة الصحفية؟» ويكترب ردا على هذا الاتهام:

 مريا ناس أتريدون من رجل برى الحريق يلتهم ببته. أن يترك إطفاءه للأخرين. وأن ينتحي ركناً من هذا البيت المحروق ويكتب قممة أو رواية عن هذا الحريق الذي بدأ يسك جلبابه.؟ إن إنما أدافع في مقالاتي تلك دفاعاً يومياً عن

وجودي اليومي وعن كل قيمي وكل ما أؤمن به. وأذود عن عرضي وعرضكم وشرفي وشرفكم ولا أفعل مذا هارج دائرة الكتابة قائا لم أنضم إلى حزب ولا كرنت تنظيماً أو هاجرت إلى فرنسا أو انجلترا وإنما أنا قاعد في داري القاهرية إلى الأبد أحاول بكل ما أملك من جهد أن أقوم بدوري ككاتب». ثم يكتب عن مقالاته الأهيرة.

 رانها نوع من الفن الانطباعي المكتوب قد يملك صفات القصة ولكنه ليس قصة. وبعض خصائص الشعر ولكنه ليس شعراً وفيه ملامح المسرح ولكنه ليس مسرحاً، وإن احتوى على عناصر كثيرة من الدراما».

وعندما كتب يوسف إدريس هذه المقالات ونشرها متفرقة بل وعندما كتب يوسف إدريس هذه المقالات ونشرها متفرقة بل تأخذها مأخذ الهد. وبما نقرأها بعناية ولم نتوقف أمامها بالقدر المطلوب، ربما لأنفا تعربناه قصاصا وروالما كتابة مسحياً قطم ونقط أن مرحلة الكاتب الموسوعي قد وات وإن محمقية. كتا نعقق أن مرحلة الكاتب الموسوعي قد وات وإن مله حسين والمقداد أهر الكتاب الموسوعيين، مع أن العوبية وحدها قادرة على أن تكسر القوائين وتخلق لفضها قاعدتها الماصة بديدا عن أي تصورات كان الموقف من هذه المغلاب من داخلها قوانينها الخاصة. رحنا نطبق عليه مقولة سخيفة تقول إن عصرنا هو عصر التهمس الحاد، مع أن هذا الكلام يمكن أن يكين مقبولاً في مجالات العلم ولكن لا يمكن قبوله في الطلق الأدبي، والإيدام الفني.

أكثر من عشر سنوات من عمره، هي السنوات الأهيرة وهي المتداخلة وهي المتحدة الطبقية قررنا أن نتحاجل فيها مع نداجاته بيرجة من اللامبالاة. سراء عندما كانت تنشر في الصحفة أن بعد جمعها في كتب كان هو مستمراً في التطور حسب رئيته الخاصة، في حين أننا رفضنا التحامل سوي مع يوسف إدريس والكاتب المسرحين يوسف إدريس مساحية أرخسة أوريس مساحية أرخسة أوريس مساحية أرخسة أوريس مساحية أرخسة المساورة والفراؤي من منا الطالبية عن أن يطور نفسه بالطريقة التي يراها مناسبة. كان مناك صراح بين يوسف لكا يرى هو نفسه يوطوريها. ويعند وين يوسف كما يرى هو نفسه يوطوريها. ويعندها مهاته المشكل وين يوسف كما يرى هو نفسه يوطوريها. ويعندها مهاته المثل الشكل الشاعب في عصره شهرة ومعرفة من قبل الناس. وإن

فماذا يبقى من مشاريع الوجود؟!

انتهت شهادة يوسف آدريس. ولكن المشكلة ما زالت قائمة على أرض الواقع. لقد تراجع ما كان يمكن أن يسمى الضمير الثقافي العام. وهو الذي يقي جماعة الملقفين من الزلل والفطأ العام. في السنوات الأهيرة كانت هذاك حالة تربص. الكل يتربص بـالكل والجميع يحصي أخطاء الجميع. والمثقون بشر. يصيبون ويخطئون. ولكن المشكلة هي في الترقف أكثر ما ينبغي أمام الغطأ. وتحويله إلى خطيئة وإغفال الإنجاز

وقد نال يوسف إدريس من هذا الجو المريض النصيب الأكبر. كان الرجل نجما منذ أبل يوم في حياته. فنظرنا إلى هذه النجرمية على أنها جريمة. وكانت فيه كل مقومات الزمامة. فقلنا لهذا توقف عن الكتابة. ركان له حضور طاغ في كل مكان يذهب إليه. فقرينا أنه تحول إلى شخصية عامة. ولذلك ترقف الكاتب في أعماقه. وقد دفعه اعتزازه ينفسه أن يشترط غيل قبوله زيارة أي بلد عربي شقيق أن يستقبله رئيس هذا البلد، وهذا أقل مقوله المشروعة. ففسرنا الأمر على أنه انجياز لأصحاب السلطة أكثر من انحيازه للناس.

هذا عن زمن الحضور، فماذا عن سنوات الغياب العشر؟؟ إن كان قدر صدر عنه في حيلته أحد عشر كتاباً، أزيابها صادر سنة ١٩٩٦ والأخير سنة ١٩٩٦، فلم يصدر في السنوات الحشر الأولي، بحد رصيله سري كتابين فقط حع أنه من المقروض أن يتضاعف ما يصدر عنه يحد رحيله. لأنه يموته يكرن قد اكتمل مشروعه الكتابي ووصل إلى قول ما يمكن أن يسمى بالكلمة الأخيرة، ولهذا فإن الدراسة عنه تصل إلى

الكتاب الأول هو البحث عن اليقين المراوغ لفاروق عبد القادر وعلى الرغم من أن فاروق وضع بده على قضية هامة وخطيرة وعلى الرغم من أن فاروق وضع بده على قضية هامة وخطيرة جامعة وخطيرة والمساحة التي اكتشفها فاروق عبد القادر اكتشفها فاروق عبد القادر أن يوسف إدريس كان يقير وعدل ويبل في عناوين مؤلفات. فالمقال يحدله إلى قصمة قصيرة. بين كتاب وأهر وعنوان الكتاب يتغير بين طبعة وأهرى. بيل أن محتويات للمجموعة تعتقف من طبعة لأخرى والأخطاة على ذلك كيروة لا داعي المقوض فيها وهي موجودة في كتاب فاروق عبد القادر المن بلغاء الدودة إليه. وتحدث عن العيرة للتي ستفادتها الأجيال الدودة إليه. وتحدث عن العيرة للتي ستفادتها الأجيال القادة في التامل مع نتاج يوسف إدريس، والعرال الذي توصل التالية وحمل

كان مناك من لا يعرفه، وهو شاغل الناس والدنيا، فلابد وأن الأمر الموقف بصميح أكثر سوءا ألف مرة مع غيره. لابد من قرز الأمر جيداً، ومحاولة معرفة أين يكمن الفطأ في هذه القضية، من السؤول، مل هو الكاتب. أم المتلقي أم الوسائل التي توصل بينهما معاً، لابد وأن هناك خطأ في أحد أضلاع هذا العثلث. عندما كتب يوسف إدريس مقاله الجميل والبديع معشروع وفاة ترفيق الحكيم» وهو المقال الأخير في كتابه: الإيدا العربي، ترقيق أصاح صورة الوائم اللاقافي كما يواما كتب؛ الإيدا العربي، ترقيق أصاح صورة الوائم اللاقافي كما يواما كتب؛

« كل شيء بدأ يتغير بدأت الألوان الزاهية تبهت. ومصر لي في قلوبنا وإرواحنا تتوارى تحت وإبل من أقدام غلاظ لي في قلوبنا وإرواحنا تتوارى تحت وإبل من أقدام غلاظ كليرة وضجات مالية وغوغائية، فكأنما قد انفقت مزراب من الأقل بدأت لقاءاتنا في الأمرام تقل. ويدأت أمرض، ويدأ الأقل، بدأت لقاءاتنا في الأمرام تقل. ويدأت أمرض، ويدأ بأنفسه ومبتلين سيان. بدأ المسرح يتفيرن تنفطين وناقمين بأنفسهم ومبتلين سيان. بدأ المسرح يتفيرن وتضاء على نماذي من ورق. ومسع وهياقات. وتحولت الفيلهارمونيك أوركسترا إلى واحدة ونصف. فجهة قييمة عارية الوجه بلا أدنى حياء المراجعة الأهياء المنابئة توشك أن تبتلمها الحضرية اللي كان قد تقلق توسل وكأما كانت المنظرية المنابئة توشك أن تبتلمها الحجارية اللي كانت قد أفرقت عي روض الغرج.

وأضحك وأنا أتذكر الأعوام من ٧٥ إلى ٨٠ وصرهات النشنجين تنفي على الكتاب طلة إبداعهم ونكوممهم وانتهامهم، فكأنما يمكن لكاتب لديه أي ذرة من ذوق أو حس للجمال أن يبدع ليضع بافة زمور وسط – وأسف جداً للكلمة – «بكابورت».

عدت من رحلة العلاج إلى الخارج عام ٧٧ لأجد برج الدور السادس – أوبرج توفيق المكيم كما أرجو أن يطلق الأهرام عليه – ساكنا والأبواب مفلقة، ونجيب معقوظ أصبح بأتي مرة فقط كل خميس. توتوفيق المكيم أيام وأيام. ولويس عوض في جامعة لوس أنجلوس. وينت الشاطئ في المغرب وحسين فوزي في فرنسا. وزكي نجيب محمود يرسل المقالة من المنزل. ومساح طاهر في موسعه.

وبدأ إنتاج آخر يطل على الساحة. خطب ناعقة، وعوامات وهلوسات وميكروفونات والعذاب قد حل على أهل الدينية بلا ذنب جنوه وبلا جريرة. وبعلية تميلة تقيلة كوقع أحنية الأمن المركزي، مضت الأيام. إن مشروع الحياة الفررية يستحد وجوده من أمة لاية أما إذا بدأت عيناها تجحظ. ويتكثر في جونها الأنفاس

إليه فاروق عبد القادر هو التعامل مع الطبعات الأولى من هذه الأعمال فقط وعدم الالتفات إلى ما صدر بعد ذلك. وفي تصوري الشخصي أن هذه الحالة تعبير عن قلق وترتر يوسط إدريس الداخلي الذي كان يحرمه من الاستقرار على حالة واعدة لفترة من الترمن. وتحرماً لترمن. وتحرماً شعد على بعد نشره. وجزماً منه ولا يغتمس عنه مع أن جميع الأدباء يقولون إن النص بعد نشره لا يصبح على المنا امن نشره لا يصبح على المنا امن

الكتاب الثاني هو: تزيهف السرد. خطاب الشخصية الريفية في الكتاب. للباحث العراقي فاتح عبد السلام وحسما جاء في الأبر الصحفي المنشور عن هذا الكتاب. فإن صحاحيه يقدم دراسة تقدية خاصة لمجمل نتاج يرسف إدريس. خصوصاً ما يتعلق بسرد قصص وأحداث الريف الصدري.

وعلى الرغم من أن حياة يوسف إدريس قد شهدت تحويل اثنى عشر عملاً أدبياً لأفلام سينمائية فقط من بين نتاجه الأدبى الذي يتعدى الـ ٣٥٠ قصة قصيرة صدرت في ١٢ مجموعة قصصية. وعشر روايات: تسع مسرحيات و ١٣ كتاباً تحتوي على مقالاته الصحفية. وما جرى تحويله أقل من القليل في حياته. وقد جرى تحويل البعض بصورة عشوائية. مثل قصة «مشوار» التي تحولت إلى فيلم عنواته: العسكري شبراوي وراثعته الجميلة العسكري الأسود التي أصبحت حلاوة الروح ورواية كما أنه قد جرى تقديم العديد من العروض المسرحية عن مسرحياته. إلا أنه وعلى مدى هذه السنوات العشر من غيابه. لم يتم تحويل سوى قمنة قصيرة طويلة: أكان لابد ينا لى أن تضيء النور!! إلى فيلم أخرجه: مروان وحيد حامد. وكاد أن يتحول إلى معركة جديدة ضد يوسف واتهامه بالكفر حتى وهو في قبره. وقد تدخل الروائي يوسف ابوريه. وأعلن أن يوسف إدريس قال له في حياته. أنه يقصد رجال بوليو برمز الشيخ عبد المال. بقصة كفاحه في حي الباطنية وقصة مراعه مع لي لي. تلك الغانية التي راودته عن نفسه. ثم تركه للمصلين وهم سجود وذهابه إلى «لى لي». وهناك مسلسل ظل يتعثر استوات في التليفزيون عن روايته البيضاء.

علال هذه السنوات تم الدفور على ابنه بهاء في الطريق إلى عدينة برج العرب في الساحل الشمالي،مهناً. وحاولت ابنته نسعة الكتابة ونشرت بعض الأعمال وإن كانت لم تستمر في النشر بعد الاندفاعة الأولى، وخلالها تعاقدت زوجته التي أصبحت أرملته مع قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة وذلك من أجل تسويق أعماله للترجعة إلى لغات العالم، ورغم

مضى أكثر من ثلاث سنوات على هذا التعاقد، لم نسمع عن أعمال له جرت ترجمتها إلى أي لغة من لغات العالم، نكتة هذه السنوات العشر هي أكتشاف أن فريهة البيريم محافظة السنوات العشر هي أكتشاف أن فريهة البيريم محافظة الساهية. التي غر همارياً إلى إسرائيل سنة ١٩٦٨، وأصبح مواطناً إسرائيليا يهاجم بلده من إناعة الأعداد، وهي وميتاً. لالاتها سرى سره بفت وقاة خط يوسف إدريس حيا وميتاً.

إنني أتسامل الشاعر: كيف طوت مصر صفحة يوسف إدريس يهذه الصدورة شلال عشر سندات نقطة (هي فركة كعب قصيرة في أعمار الشعوبي؟ هل هذا بسبب حضوره الكاسع المكتسع في حياته؟ أم أنه ننط الحياة البعديد الذي من أهم سعاته أن تكون ذاكرة الشعوب طعونة. تنظر إلى الماضي في غضب سليم. وليس ذلك الغضب الغلاق الإيجابي؟!

يوسف إدريس نفسه تنبأ بهذه الحالة من اللامبالاة في سنوات عمره الأغيرة، من يعد إلى مقالاته سيكتشف تكرار كلمات مثل الأذان في مالملة. يوموت الزمان في كل ما كتبه في هذه السنوات الرمادية من أخريات حياته.

يه هذه استنوات الرضائية من المروحات للبعات. بعد انتصار الدروائي النياباني يوركيومشيميا يكتب يوسف إدريس. مع العلم أن هذا الانتصار ثم مبكراً جداً قبل رحيل يوسف إدريس بعشرين سنة كاملة. ومع هذا ذكتشف أن الإحساس الماساوي باللاوجودي بدأ يتسال إلى كتابة يوسف إدريس عندما كتب عن ذلك:

 لقد انتحر موشيما في اللحظة التي أدرك فيها أن دعوته بالا جدوى وبالا ممدى. وككاتب اكتشف أنه يكتب في فراغ وبالا صدى.

صدى. ثم ينتقل في الجزء الثاني من نفس المقطع متكلماً عن الكاتب العربي:

 إن دور الكاتب المسموح به في الدوطن الخريبي هو دور الكومبارس. وأن حديثه أشبه بمنولوج متصل وكأنه يؤذن في مالطة

وفي ندوة عقدت في بيروت سنة ١٩٧٤ وكان عنوانها: «هل للأديب العربي دور»؟

ما الذي يحدث إن نهضنا ذات صباح فوجدنا أنه ليس ثمة
 كتاب ولا مجلة ولا ثقافة؟ أغلب الغان أن أحداً أن يشعر بالمساوة.
 لقد تنبأ يوسف إدريس بالطريقة التي تعاملت مصر بها مع
 غيابه. أعتقد أنه لا مفاجأة له حيث هو هناك في دار الخلود.

علمهارة العبيت

ئ طقسوس الكتسابة

المتوكيل طبه *

di

ما بين الكتابة وطقوسها وشائع قوية، أو قال، إن الكتابة رطقوسها مترابطان بشكل يستدعي كل مضها إذا حضر الآخر، وكأن الكتابة بهذا المعنى لا تتكامل إلا مع خارجها، ولم لا، فالكتابة على ذائيتها هي استحضار «الأخر»، أو استدراع الخارج عن طريق إخراج الداخل.

والمسألة ليست مسألة ترف، أن عادات برجرازية، أن حتى نوع من الاستعراض، والطقوس المختلفة من أجواء وألوان ويوائح وملابس وأصوات تركز «الصالة» وتدفع بها إلى أقداميها وذراها، والطقوس أيضا محفزات بالمعنى السيكولوجي للكلمة، وهي مجموع «الأناس المتعدد والمتشكل والمنضبط ما بين غرائزية معتمة تنظلت وما بين مثالية تتشور إلى الذوبان.

والطقس مثل القصيدة، باعتباري نقطة التقاطع بينهما، وبميلاد القصيدة يتولد «متجه» آخر هو نتيجة أو محصلة القوى الحاضرة والضاغطة.

وقصيدتي تلد في طقوس أصرص عليها كل الحرص، والتصدما كل التقصد، وأعد اليها كلما انتابتني تلك «الصالة» التي أعرفها فأكاد أطلب من مكاني أكثر من النظافة والترتيب، وأطلب الصمت العميق، وأنهيا أبلها، باللباس اللاتق والطهارة بعمناما الجسدي العرفي.

وبهذا المعنى، فإنني فعلاً أتصرف وكأنني على موعد مع ضيف عزيز، أو كتأنني لا أرغب أن أستحضر الشعر إلا

* كاتب من فلسطين

بلهاقتي، وكأنني لا أرغب أن يحضر الشعر وأنا غير مستعد لـ» أو يحفير مــا احب أن يـلـقــاني، مـع الــعـلاقــة بين مـيـلاد القصيدة وكل هذه الترتيبات التي تكاد تقدّب من الغريزة الطبيعية أو بالأحرى المكتسبة.

هل لأن هناك إرثا طويلاً وعريضاً عن «إلهامية الشعر» أو «ألوهيته» ؟

هل لأن الشعر كلام خاص يقوله أناس خاصون ؟! هل كان ذلك لما للشعر من قدرة على نقل أو جر الشاعر من حالة عادية إلى أخرى غير عادية ؟!

حاله عاديه إلى تحرى عين عاديه :: لا ادري بالضبط، كل ما أدريه أن قصيدتي تصب أن تلد في جو مختلف، يرفعها من مجرد استقبالها في العطبخ أن الفناء الخارجي، وأنها ترغب برائحة خاصة ومكان خاص.

كيف تبدأ القصيدة ؟

اقف الآن مستجمعاً كل ذرة من تركيزي الذهني لأتابع ملايين أو بلايين المرات التي طاف شيطان الشعر حولي أو رفرف في مخيلتي.

وشيطان الشعر هذا قد يكون كلمة عابرة قالها باشع مضراوات أو سائق سهارة، وقد يكون وجها جديلاً لامرأة تتخل عامها اللشائيز، وقد يكون صوبتاً عميقاً أو ادافاً أل مطجلاً، وقد يكون لحناً بأخذ بمجامع الجسد ليرميه في أتون من جنون الحركة أو الحرية، وقد يكون واتحة لطيفة تعر على الجسد والروح فتوقظها، وقد يكون شعراً قياً ينجل الدموع تطفر من العينين، وقد يكون كل مؤثر .

له قدرة على تحريك شيء ما في دواخلنا.

شيطان الشعر هذا خفيف، ناعم، هوائي، انه يشبه رماداً ناعماً جافاً، يتحرك لأبسط وأقل من نفحة لطفل في الثانية من عمره.

وهكذا، فإن ميلاد القصيدة يبدأ غامضاً، ويعيداً، ومههماً، غير محدد المحالم ولا واضح القسمات تبدأ القصيدة بكلمة أو رائحة أو إيقاع ، أو حتى مجرد رغبة طاغية بالقول أو التمهير --أعتقد أن هناك في قتب كل فنان رغبة صاعقة بالتمبير تمكس ميله القرئ المساركة.

الإيهام الأولى هذا، يتجمع ويحتشد، ويتركز ويتحدد بالمثيرات من جهة أهرى، وذلك يتكري، واستثارته، وعرضه واستدراضه في لحظات كثيرة في الإيم الواحد، وادّعي أن هذه الفكرة المبهمة تدهمني في لحظات السهو أو لحظات التأمل أو -وهذا من العجيب - في لحظات جيشان الشعور غضباً أو فرحا.

ويتكنف الععليات المحيطة بهذا الإبهام، يتحدد الانجاه، التمام المصرور على الأقل، تصبح الفكرة – على عدم وضوحها – اكثر صعلابة، إذ تتجمع أفكار أخرى مشابهة، تتجاذب ليما بينها بالتشابه أو اللتناقض، أو تتناسل الفكرة الأولى عدداً من الأفكار البرنية المرتبطة بها إستاداً أن نقضاً، ربما كان من غير العلمي أن أسمي هذه الأليات الم فكرة، بالمعنى الصفيقي، فمن الواجب، وتحرياً للدقة، فإن هذه والمساعرية تبحث عن وافكارها، وليس العكس، فأل ملفان الماليات المساعر الهيس العكس، فألمان الماليات التسمّى.

ويتسمية المشاعر، فإنها تتوزع بطريقة اقرب إلى المنطق،
بمعنى الترتيب، التقديم والتأخير، الأولى فالأولى، الأهم
فالمهم فالأقل أهمية، ولكن هذا لا يريح أيضاً، إذ لابد من
المراجمة، والمقارنة، والمقايسة، والاستحضار، والمقابسة،
وهذه عمليات وأضحة، فالقصيدة حملياً — ليست بنت
واقعها فقط، إنها نشاج طويل من الخبرة الشخصية
والجماعية، القريح والجمعية، والأنوية» و«الأخروية».
التصميدة فيها «الأخر» حاصراً، شئت هذا أم أبيت.

وفي حالة بقاه «الدافع» قوياً ومسيطراً، وفي حالة أن تم الرضا بين هذا «الدافع» من جهة، وباقي الإحالات من جهة أخرى، فإن القصيدة تكون مهيأة وناضجة.

صتى تكتب القصيدة، فإن «هالة» ما يجب أن تتوافر حقاً

لكتابتها، وهنا، نحن لا نتكام عن شيء لا يمكن لمسه أو الإحساس به، فعالصالة، هذه تقبه الكابة إن لم تكن هي، وحالة، وشهه المزن في حالات هدونه إن لم يكن هو، وحالة، الشعر حالة عاصة، لوست غضباً ولا فرحاً، ولكنها جيشاً شديد، قابض، موتر، منطور ومتحة إلى الداخل، ومكنا أدخل إلى كتابة الشعر تحت تأثير عجيب من هذا الانحزال والانطواء الشبيه بطغيان الكابة أو حديد الحزن.

واكن، هل كنت دقيقاً في الكلام عن القصيدة وميلادها بكل هذا الوضوح وهذه النصاعة؛ هل حقاً تنوك القصيدة ضمن هذه الترتيبات التي تبدو مرتبة ومنطقية إلى أبعد حد؟

هذه التربيبات التي تبدو مردية ومنطقية إلى ابعد كد: وهل يمكن إضاءة العتمات السحيقة التي تختمر فيها القصيدة؟!

المقيقة، أو للمقيقة، فإننى أبدو مبالغاً في الكلام بهذه الدقة، إذ أن القصيدة في بعض الأحيان تنفجر الفجاراً. كسد فاغواراً، كسد فاغواراً، كسد فاغواراً على المسابقة أو المسابقة في هذا المجال، إذ تنبجس القصيدة مثل نبع مرة واحدة، مقتارة شكلها ولفتها وإيقاعها دون تعيير أو تهيئة أو المتدار،

وأكثر من هذا، فيزل ما كأن ميهما منذ البداية، وإنضم مع الوقت، يلد مختلفاً تصاماً عما كان في البداية، أي أن كل الوقت، يلد مختلفاً تصاماً عما كان في البداية، أي أن كل المعليات الواعية، تتحول إلى نتائج أهري لحفظ الولادة و مهذا من أعدايب الشعر- فما نرتبه للقول بوعينا، يلد وكما يبدن فإن المسافة التي تفصل القصيدة ما بين مشروعها الأولى ولحفظ ميلادها مسافة خطرة جداً تتحدد فيها الاتجاهات النهائية والأشكال النهائية، هذه المسافة علي الروق مسافة تجري فيها عمليات لا يمكن رصدها أبداً، ولا يمكن التحكم فيها، ولا يمكن أيضا معرفة ما الذي يحصل حتى تنقطب الأمرد رأسا على عقب، هل هذه ما النهائية هي التي قال عنها الأفرنسي فوكو «هي ما لا نعرف على السعرة هي التي قال عنها اللغوية من الشعري،

...

هناك عمليات واعية في الشعر، وهناك حالات فيزيائية ملازمة لقول الشعر أو اجتراحه، إذ يمكن ملاحظة الكآبة أو المزن أو الجيشان الشديد والتركيز العالى للمشاعر على

صورة توتر الجلد وخفة الجسد وتنبهه، ويمكن أيضا بذات الطريقة ملاحظة العمليات الأخرى المرافقة التي تتحكم في شكل التعبير ووزنه وكتلته وحجمه واختياره.

إن الععليات الواعية لقول الشعر تظهر واضحة أيضا في كثير من تضاعيف النص وأجوائه، ومن هنا، فرق العرب بين نوعين من الشعر: المطبوع، والمصنوع، في إشارة إلى من «يكتب الشعر» أو «يكتبه الشعر».

1.61

جزء آخر من العلاقة الواعية بالشعر هي الاحتشاد له عن طريق القراءة والاطلاع

القصيدة وكما أسلغت هي عمل فردي حقاً ولكنه يتضمن كل ما فعله «الآخر» بي.. وكل ما تركه لي.. القصيدة تنفتح على التاريخ من جهة والعالم المرضوعي من جهة أخري. القصيدة محصلة قرى روحية وينسية وتاريخية، ويهذا. فإن الإطلاع المعرفي يشكل لي دعامة حقيقية وركيزة قرية لقل الشعر.

القراءة حت واستثارة ونقاش صاءت مع الأخر، ومنها ونبيها، تتحرك القصيدة باحثة عن نقيضها. واعتقد ان القراءة هنا - ويجانا المضيح - تعنج القدرة على الاعتداد والانتقال والحوار والمعرفة والتأمل والنقض والتحرية والاستقراء. والكلمة المقروءة غير وسيلة للانتقال من المحسوس إلى المجرد على عكس المصيرة تماماً التي تروطنا بالمحسوس فقط. والشعر لا المعردة تماماً التي تروطنا بالمحسوس فقط. والشعر لا يكتفي بالمحسوس، وفي معظم الأحيان لا يكتفي به فقط واندى وبخلق محسوسات أخرى بعلاقات أخرى

ومن كلامنا السابق، فإن الشعر بهنا المعني يوضحني، بمعنى انه يؤهلر رغباتي، ويسميها، ويصلب مشاعري بإعطائها ما تستحق من كلام، وتجعل منى موسيقى

وايقاعاً يناسب ما ثار في نفسي.. هل هذه هي رجاحة الشهر؟ الشعر، هنا يوضع تأملاتي، يجلي ما استعمى على الشهر؟ الشعر، ويضع ما استعمى على من الشعرو، وينظهر ما دق وخفي من الشاد الألم الشاعلة في المصدر. الشعر يفتح لم فضاءات ناعمة ورخية «المقراب المر روضعتي لأن قيوده مختلفة وقوانينة قوانين أخرى، الشعر يوضعني لأن قيوده مختلفة وقوانينة قوانين أخرى، ويسمح لي وربسح علي وربس ما هذا هو الأهم أن أقول أشيائي كما أرود، وكأن الكلام العادي لا يكني وهو لا يكني حقاً— وربا الذي قبل لا يؤدي نفس المعنى الذي أريد، وكأن القول الذي قبل لا يؤدي نفس المعنى الذي أريد، ولهذا «احقاق» كلامي تماما، على قدر شعوري، وعلى حجم تأماداتي.

٠٦.

ولأن الشعر «حالة»، يجب استغلالها جيداً وإلا ضاعت. حالة الشعر التي وصفناها – فيزيائياً وروحياً – تفرض على بالذات ان استفل كل دقيقة فهها، ولهذا عندما اكتب، شإن الورق يجب ان يكون ابيض، ابيض نامسعاً، يشه، القرفة النظيفة المرتبة، ويشبه المكتب المرتب، ويشبه ثيابي اللائقة، ويشبه المصدت الذي يلف المكان، في قلب الليل

وتبدأ القصيدة، وإذا حالفني الخط، وكتبت الجملة الأولى، فإن القصيدة لابد مكتوبة، لا انتظر ولا أتواني أر أتباطأ، فإن القصيدة لابد مكتوبة، لا انتظر تعانياً، وكأن كل شيء يتبخر. ويجفد، وعندما لا أجير نفسي أو روحي على شيء. إنني انصاع تماماً لهذه الحالة، ولا أعاندها ولا أتعدها. ولا استولدها.

حتى أفناء الكتابة، تعاندني فكرة ما، تغلبني اللغة، تتعارض اللغة وفكرتها، أو الفكرة ولغتها، فأحني رأسي للفكرة، أعطيها ما تستمق من كلام، أتلطف معها، فالتف عليها بالكلام، أخرجها كما تريد، ولا اغصبها على ما أريد.

وخلال تدفق القصيدة، انساق وراء هذا السلسال، أطاوعه، أتصاود محه ولا أقسر الأشياء ولا أفرضها، انساب مع الكلام، وينساب الكلام معي، اشعر بذلك القرب بينى ويعن ما لكتب، وألاحظ كثيراً أن الفترة الزمنية التي ألد فيها القصيدة تنتقي الأشياء من حولي من صوت ولون ورائحة، كما أفقد الإحساس بالزمن تماما.

إن المطاوعة للقصيدة أو قل الالتحام بها، لهي من الفترات الزمنية التي تحتري على متعة شديدة وعميقة إلى درجة انتفاء كل الأشياء خارجها.

. V .

والقصيدة تكتب هارجها أيضاً، وهي واعية لواقعها الموضوعي، ولكنها ومع ذلك، هيار شخصي أيضاً، مجال الموضوعي، ولكنها فإنني لا أفكر بالجمهور حقاً أنناء الكتابة، ومع ذلك فإن الجمهور حفاصر فيها، فهي نهاية الأمر.. القصيدة هي بنت جمهورها، ولهذا لا يمكن أن تصفيه أن ققط ضده أو تصدمه... القصيدة بنت ذوق جمهورها وزمنيته ومكانه... والشاعر الحقيقي خير من يدل «القاع الخامض، الجمهور الذي ينتمي إليه، ومن هنا قال العرب إن «الشاعر لسان قوم» بعضي أليه، ومن هنا قال العرب إن «الشاعر لسان قوم» بعضي أنه غير من من العرب الخيايا والخزاج النفسي والروحي لقوم».

والتقصيدة في نهاية الأمر نمن من الكلام، هذا الكلام ملمان، نه ملاقات كنية من كالكلام، مثا الكلام ملمان، نه ملاقات كنية من كلال المورف والكلمات، يضلقها ذلك التآلف أو التقساد بين الكروف والكلمات، وعلاقات أهري لا تدرك بالأثن وحدها، الملاقات بين الكلام ومثلقيه، فائنص بعلاقاته مجتمعة، وبالتقاته القارئ وعلاقاته الأخرى أيضاً، تتخلق كيمياء بينهما، المثلقي من جهته يبحث عن علاقات شبيهة في للنصر... إنه يقالن علاقاته التي يحرفها ويدركها بالعلاقات داخل النصر. ومن هنا تنشأ الذائقة التقدية والانتهات الذات التقري. ومن هنا تنشأ الذائقة التقدية والتحصيات، أو الوفض.

أما علاقتي بالنص، باعتباري كاتبه أو مبدعه، فهي علاقة مههمة حقاً، ولا يمكن الحديث عنها بهذه السهولة، ذلك أن النص بما يحمل من فردية وجماعية، من تضمين على تضيم، من ذاتية وموضوعية، من إضافة وتأثر يصبح علياً شيئاً عمارجاً» «برانيا» – ومن هنا، فإنني أقطع علاقتي بما أكتب تماماً، ولا يربطني بديواني العطبوع سوى

أعرف حقاً أنني بعد الانتهاء من كتابة نص شعري، أفقد صلتي تماماً به، أشعر أنه يصبح كانناً له حياة أخرى غير حياتي، وله علاقات لا اعرفها ولا أدركها، ومن هنا أيضا إستة ب قدرة بعض النقاد على العديث عن قصيدتي بشكل

اعجز أنا أن أقوله أو حتى انتبه إليه.. يصبح النص بعيداً عني.. وفي بعض الأحيان أغار من العلاقات الحميمة التي ينسجها نصي اكثر مني.

٠٩,

لا أجانب العقيقة إذا قلت إن النص له قدرة عجيبة على نقلي إلى عالمه الشاص، وانه يفرض علي شكلاً من أشكال التحامل والمحالجة، إذ يفرض علي مفرداته وتحابيره وردتيمه، الشاصة ومكانه وزمانه.

ان للنص كينونة خاصة خارجة عني، ويتشكله التدريجي يشكلني معه، ومن ثم تزداد المسافة بيني ويبينه، وفي هذه المالة علي أنا أن افهم العلاقات داخل النص، الذي يتطور بعيداً عني.

ومن هنا، اعتقد أن لكل قصيدة أجواءها الخاصة بها، مفردات وإيقاعات وألحاناً، شكلاً ومعنى.

واذكر في هذا الصدد انه عندما كتبت ديوان «حليب اسود» فوجئت تماماً بأن «طريقة الكلام ونوعيته» اختلفت تماماً، وكأنني اذهب إلى هناك، وأعود إلى شوارع القرن الثاني الهجرى وقصوره وإحيائه.

وأحب هنا أن افصل قليلاً. إذ ان النص في الديوان اشتمل علي، بعش ان النص صدار يحكمني ويوجه تفكيري ويغير مشروداتي، وجحلنسي استحضر المعاني الأولى والمشاعر الغامضة والمفارقة في مثيلاتها، بحيث كان علي أن انتبه إلى دوافع وعيول ما كنت اقدر على اصطيادها لولا هذا «الكلام».

ولهذا أقول ان الدفرية الشعرية وغير الشعرية أيضا تمعل معها زماتها ومكانها وخصوصيتها الشديدة والمركزة.. والنص المكرّن أصلاً من مفردات يحملنا عادة إلى مفرداته التي تحملنا إلى جميع دلالاتها الممكنة والمحتملة.. وهذا هو الإدهاش. النص المؤول.. الشعر تأويل أصلاً.

110

بناء على الكلام السابق، وتخصيصاً لتجربة «حليب اسود»، ضان النص الشخدري في هذا الديوان بالنات، هو نص حواري، فيه نقاش ومراجعة، فيه نقص واثبات، فيه أخر، فيه مسرح وحكاية، وفي المسرح والحكاية هناك «أنا» ووائد»، وبالثالي هناك تقصم، هناك قطع مسافة ما بين أنا وأنت، وهناك اعتراف «بالأنت». وما كان يمكنني ان

اقطع هذه المسافة لولا هذا «الصب» ولولا هذه «المعرفة» نعم، ادعى أننى احب ما اكتب عنه، انفعل به، أتقمصه، أغلامهمه إلى الدرجة التي اسمع فيها تنفسه ونبضه وكل خلجاته.

وادعي صدادقاً ان «هارون الرشود» كان صديقي طيلة كتابتي لديوان «حليب أسود»، جلست معه، وطريت في مجلسه، وسمعته وهو يشكو وهو يتأمل وهو يأمر بتصفية الرامكة.

وادعي أيضاً أن الأميرة «العباسة» شقيقة الطليفة كانت مسيئةتي، وأنتني اعرفها عرفاً عرفاً، شعرة شعرة. ويسبب من ذلك، تحدث الهميع في الديوان بنضى القوة ونفس القدرة على التعبير، دافع الجميع بلا استثناء عن مواقفهم بأقصى وأقرى ما لديوم من حجج ومرافعات.

باهمنى وافرى ما نديهم من حجج ومرافعات. ولـلـدقـة، وحـتـى يـكون الكلام دقيقـةً، ودقيقـةً جداً، فإن الشخصيات التي اكتب عنها هي أنا أيضاً، هي ما ارغب وما أتمنى وما احلم وما اطمح وما اكره وما ارفض.

وها المنعى وها اختم وما اهدم وما الرهم.. الشخصيات مي تنويعات للمشاعر والرغبات والميول الدفينة، واعتقد منا ان المبدعين على اختلاف أنواعهم يخرجون ميولهم على شكل شخصيات. وبالتالي فإنهم يقتطعونها من خضم هائل ومضطرب من كل الطيف الشعوري المغبول وغير المغبول وما ينياما

(11)

العلاقة ليست ميكانيكية بين الكتابة كاستجابة، والواقع الخارجي كمثير، ذلك أن الكتابة تحتاج فيما يبدو إلى مشاح حمين وهاص حتى تفيض وتفرض نفسها علي - مفتاح معين وهاص حتى تفيض وتفرض نفسها علي - مفتصد هذا الكتابة الثلقائية الإبداعية التي تضغط بشكل لا يمكن مقاومته، ولا نعني بها الكتابة الواجبة أو الدينة.

ولا يمكن حصر المثيرات الخارجية والداخلية، ولكنها في معظمها لا تدفع بنا إلى الورق. وفي بعض الأحيان، فإن النشاط المقلي والروحي عصبي على الفهم.. إذ إننا نرتاح في بعض الأحيان لأن نتحول إلى باردي الإحساس. عديمي الاستجابة. فارغى القفكير. وكأن دماغنا مسطح عديمي الالتوامات أو نتومات..

وفي بعض الأحيان نفقد الاهتمام أو حتى التمييز بأننا قاسرون على الكتابة أو التفكير..

هذه الحالات تنتاب الجميع على ما اعتقد، اقصد بها، العدالة التي نفقد فيها القدرة على الاستجابة، أو حتى العدالة القدرة على الاستجابة، أو حتى ما القدرة على الحساسية العالية تجاء الخارج.. ولكن، وعلى ما يبدو، فإن هذه الحالة ضرورية جداً لانفجار صمام الكتابة.. وهكذا، فجأة، نذهب إلى الورق، لنتدفق كما لم يحدث من قبل.. وكأن كل هذا الكمون كان ضرورياً لهذه اللحقاة الفائقة.

. 17.

في فترة ما، يقع كل مبدع في وهم كبير مفاده أن الفن سيغير الدنيا، وإن كتابة قصيدة تشبه ظاهرة طبيعية، ومع الوقت يكتشف أن الفن أحد الروافد الفرعية أو ذات الأهمية الأقل في مجريات الواقع الموضوعي.

سينتبه المبدع إلى ان القوى الأقتصادية والسياسية والاجتماعية والطبيعية تلعب الدور الأقوى في تشكيل الرؤى والاتجاهات. وأن الفن – كل فن – يضلق إرثاً جمالياً وقهيماً موازياً.

ومع الوقت أيضاً يطمئن الفنان لأن يلتفت إلى نفسه. وسيعترف بينه وبين نفسه ان الفن هو خياره الشفصي وأنه مجاله الحيوي وانه فرديته أولا.. وإنه فضاؤه الذي يطلق فيه حيرته وقلته وأسئلته.

سينتهي المبدع في النهاية إلى ان يقلل من تأثير الجماعة فيه، وأن يُبهت من دور الآخر، ليصبح الفن اكثر خصوصية وذاتية.

وربما كان لغصوصيتنا نمن الذين واجهنا الاحتلال وآلته الوحشية ذلك الإحساس العارم بان القصيدة تحمل سلاحها ونظام دفاعاتها، ولكن ذلك تغير. صرنا نعرف ان القصيدة لها عائمها الضاص الذي لا تتجاوزه، ولها قرة تأثير معين لا تقداء.

لقد كانت هناك غفوة جميلة وغفلة رائعة وربعا مقسة مقادما أن الشعر سيغير الدنيا، وربعا كانت هذه الففلة ضرورية لنكتب المغامرة والجزأة والعنفوان، وحتى نصل الآن إلى مرحلة الوعي والنضج، حيث تكتب قصيدة ذات حرارة الخل ولكنها تدوم الحول، انتي أشكر هذا الوسواس الذي بدأ يدب في رأسي مؤخرا.

(خشخاش) لـ سميحة خريس ، رفية الكتابة والحياة

بيك انحباس الأفق وهلوسات الذات المتعطشة إلى الحرية

مصطفى الكيلاني *

«كذلك أجهشت هيلينا ابنة تندارس بالبكاء حين تامات وجهها في المرآة وقد بدت فيه تجاعيد السن وتساءادت متعجبة كهف حدث أن اختطفت مرتين متتاليتين؟ إيه أيها الزمن إنك تلتهم كل شيء ولا تشير..ه.()

المرأة هي المرأة وإن تباعدت الأزمنة: معنى يدائى لا ينضب كالحياة تحدث مرارا وبأشكال مغتلفة مثل فضمل السنة عند تماثلها في ظاهر التكرار، لتختلف الى ما لا نهاية فلا غرابة، إذن، في أن ينبعث المشهد من جديد بتلازم المرأة والمرأة داخل عالم «خشخاش» لسميحة خريس: «حساوات المرأة استفزازي هنا المسباح، كثفت كل ضربات السنين فوق وجهي لتقول انه مترم ومتفض، وإن عيني فقدتا بريقهما، أترى، كان لهما بريق ذات يوم».(٧)

ولأن الأنشى لا تذعن لقانون الشيفوهة الأزلي لاتفواسها الدنيف في الحياة عدد المكابرة فإنها تصد على البقاء بإرادة ذاتية، ذلك السحر المتجدد الذي هو الأنوثة ذاتها تحد بالرغبة الدائمة في إخصاب الفراغ، فتكتسب «روح الحياة»، «التيمومر»» بلغة الخلاطون شعنة خاصة تجبلها قادرة على تأدية المعنى الرمزي لتجديد الحياة، «هي لعبة ألعبها مع العمر، هأنذا أكثر لتجديد العمر سيظل يتقدم، وأظل أصطعبه، لا أعرف متى آلقي عصاي لألتقط عصاه». (٣) وبهذا الدفق الارادي بستقر بين الوجه والمرآة بعض من الصورة المرتعشة، كما يضيق حجال الممكني بين الحياة والكتابة ليتسع في الاتباه الأخر لاشتغال العقل، بضرب من الجنون الفاعل يقوض اللغة من اسسها بضرب من الجنون الفاعل يقوض اللغة من اسسها

العقلية ويدفعها الى «هذيان» خاص يفكك بنية اللفظ الواحد ودلالة الاستقبال المعتاد، ك«هبل» حيث تلتقي معانى «القبلة» و«فقد المين والعقل» و«المهبل» و«هيل» (بالضم) و«الهوة الذاهية في الأرض.. (٤) وكأن فعل الكتابة، بهذا التجويل في الوجهة، فورة حروف تندس في كامل خلايا الجسد الكاتب وترتفع الى أعنائي الدماغ وصنولا إلى أقناصني العقل حيث الرغيبة اللعيئة تدق أجراس الخطر وتدعو المواس والبلغة معاالي رقص دوراني مسعور كلسان نبار عاصفة.. فينشأ المحكى داخل فضاء متحرك، هو السيارة تعبر الطريق، وهاجس الكتابة لا يزال في بدء تكوينه، والمألوف امكان لحدث صادم يبدد كثافة البعبادة وينكسن عنف المكرون،، وإذا السؤال لعظة صادمة مفاجئة: «من اين تأتى هذه الأفكار التي تسبح في رأسي كأنها سديم، أية أهمية لما يحدث الآن؟ ما الجديد؟..» (٥)، وكأن الحياة، في تمثل السارد (الأنا المتكلم) طرقات تمتد لتلتوي وتتقاطع أحيانا، وليس للكائن علم مسيق بمفاحاً تها، تماما كالصدفة او الكارثة تربك الوضع وتحول وجهة معنى الأشياء مكانا وكيانا.. وكما تنشأ بذرة الرغبة في الكتابة داخل الذات الساردة يتعاظم الشعور بخواء الانتماء الي الوضع نتيجة استبداد قوانين النظام الوجودي السائد في مجتمع الذكورة وتغلب ايقاع الأسرة الأبوية بمستلزماته اليومية على إرادة المرأة الزوجة والأم

ويهذا الانقلاب المفاجئ في دائرة النوعي تخفي المسحراء، التي استحالت في الظاهر المضرارا مصطنعا، ذلك المكان الأكثر تصحرا، أي روح العرأة تغالب قروننا من الاستكانة والقهر، فقيعث لها في

الأعماق الدفينة عن اخضرار حقيقي، عن نماه يبدد بمضا من صلابة المجارة وعنجهية الاسمند والحديد بمضا من صلابة المجارة وعنجهية الاسمند والحديد المختلف في بلد خليجي، بين رغبة الحياة وأحكام الوأد المتعدد مجازا، وما النوق الى الاخضرار إلا حدث بدتي المثلك نبتة غيرية هجينة، تك الهيئة غير المشتهاة، المحددية إلا الإزعان لحكمه، فيلازمها شهورا ليتملكه هبل خاص، كرغبة لمية لمية مجاغتة، «لم ارغب في حمل المحددية الماساتية الم المعتني أحسم الأمر (...) فتح باب السيارة وانحنى الى جعلني أحسم الأمر (...) فتح باب السيارة وانحنى الى اطلها يزج بالنبتة الى جوار سابقتها، كان راسه في قدر سيارتي حين جامني صدر المصدي آت من معرد معيون معرف معرف المعرف أن معن أن معرف الشمس إنها تحدد الشمس...(د)

فتلتقي في البيت ثلاث نبتات، ظلت احداها على الهامش، خارج الشقة، على «الدرايزين» الضيق في حين وضعت الأولى «بين المقعدين» داخل الشقة، والثانية عند المدخل»، ولكن النبتة الثالثة وهي تنمو في المارج رغم التهميش والنبذ استطاعت تدريجيا أن تفكك أوصبال النظام المتقادم وتوتر حياة المرأة المستكينة وتقتحم عالمها المغلق بتكرار النداء والانبعاث بأشكال ومنور عديدة تسحر العين وتأسر القلب وتندس تأثيراتها في أعماق خلايا الدماغ لتنطلق الذات الساردة في مغامرة تجربة حياة جديدة متوترة يقارب فيها العقل تخوم الجنون ويلامس المعنى نقيضه الذي هو المعنى الهارب، وتزول الحدود الفاصلة بين القبح والجمال، بين الرغبة ونقيضها أو نقائضها. فيختل بذلك ايقاع المياة الرتيبة ويفقد المكان سطحيته ليصطبغ بتقلبات الذات المكتوية بأوجاع الصمت واستيهامات العقل المحكوم بخدر النبثة المغاتلة وهى تعابث الفراغ وتتخذ لها صورا شتى، كالبياض لحظة هبل الكتابة مسكونا بامكان المعنى، أو الرغبة المبهمة تتردد بعنف مأساوى بين الاقتدار والاستحالة. وما بدا نواة متماسكة في اشتغال الذات الساردة بدءا ينقلب الى انفصام عنيف يشق بنية المحكى بازدواج وظيفى يصل بين نهجين، يتضمن

الواحد الأخر، هما الحكاية الاطارية وبعض من السيرة الذاتية المشوهة قصد تظليل القراءة دون الاغراق في التحريف، وكما يوهم الساره بالانقصال بين الذات السارة وكاتية «شجرة الفهود» (٧) يباعد بالقصد بين «الـزوجة» و«الـكاتبة»، بين العقل والمخيال، بين مين تدركه الحواس وما تتوهمه لحظة ينشل الادراك الحقلي بفعل النبتة العجيبة، فتخوض الذات مغامرة الرؤية المتلفة، كأن يستحيل القبح جمالا والانفتاح على الأخر في معتاد التواصل الأسري والاجتماعي ارتكانا الى حلم اليقظة بإطلاق سراح الرغبة الدفينة في الكتابة والحياة.

إن «روح الحياة» ، «التيموس» بلغة أفلاطون، لا يمكن أن تستعيد توهجها داخل سجن العادة، وليس بمقدور أي اخضرار أن يحول الجدب الى نماء والخواء إلى امتلاء معنى .. وما يتغير في الذات لا يتأتى من الداخل بل هو ذلك الطارئ المفاجئ يحول النظام الى اختلال نظام لتتولد رغبة الحرية داخل سجن النظام المستعاد: «أريد أن أتنفس، أن أكتب، أن أتعافى من خيالاتي..» (A)، لذلك تقرر الذات الساردة الفرار، التماهي مع خيالات هذا الكائن النباتي العجيب الذي يتشكل مرارا أثناء الخلوة، في الفضاء الداخلي هناك بعيدا عن العيون الرائية حسا أو العقول النابضة بايقاع الزمن المتكرر..، فينمو خيال الكتابة كما تنمو النبتة العجيبة لتصبح «امرأة مكتملة» تخترق عالم الذات الساردة في غرفة النوم بعيدا عن الأنظار، فتشف الحواس وترق الذاكرة لتنبجس في القاع أحلام اليقظة من زمن الشباب الذي كان: «البحر، الفيروز الأزرق ينهش قلبي ويفرحني.. أتذكر قبل ثمانية عشر عاما (...) أتذكر، شابة لا تخجل من غزل الموج، تعبر الشارع الغارق وترتمي في حضن الماء في أوج نزقه، ثم تقع في عشق المدينة». (٩)

وكأن عالم الذات الساردة وهو يتضاءل في اتجاه الفضاء المعتاد الفارجي ينفتح بما يشبه الموار الذاتي يتخذ له شاكلة حوار ثنائي بين الفسير المفرد المتكلم والنبتة وهي تضحي صدى لمعوت ناشئ وشخصية محورية لرواية جديدة داخل بنية روائية جامعة بضرب من الاستطراد المرسل الذي يرد مواطن سردية مختصرة متقطعة في بدء المحكي ثم يتسع مجاله

فيستقطب الأحداث والعالات بإيقاع متوتر ليشف الجسد ويتحرر العقل من أسر العادة وبرتفع الروح الى الجسد ويتحرر العقل من أسر العادة وبرتفع الروح الى أعالى نشرة الغدر: ولكن قوة غامضة ترفعني فأطور (...) ففي إهابي همة أعلى من نزق العصافير. واست صقرا، فما بي يغبة للافتراس، إنه مجرد التحليق بعيدا، .. بعيدا! (...) كليرون يسترعي انتهامهم جسد أمرأة يحلق منخفضا يوشك أن يلامس هامات الشجر. أسم اللغط تحتى فأتجاسر أكثر. ابتعد عن الحديقة. عن البين، وداعا أيها السرير، وداعا يا بلاط الأرض، عن حاليب، أستطيع ان الطفة ورائي، فأتوسد الخديم وأنام بهدوء. أغفو تماما،» (١٠)

ويهذا الخدر الجميل تستطيع الذات الانفلات من عقال المستخدة والمكان والعمادة لتجع في أعالي الحرف وتسترحي من ثنائية الوجه والعرآة بالمعنى الججازي مستخيلاً سرديا، هو الإمتداء الأخير للرغبة وعند المستحدات. وإذا المستحدات. وإذا المستحد تنقلب بعدا آخير للرجه، والصدي تنويعا للصيوت الواحد، فيمتلك الذات خدر النبتة وحمى الكتابة معا،

ولأن الكتابة تستلزم الانفراد فقد أمكن بالحدر الطارئ الفروج من دوامة العياة الهادئة الرديئة الى فوضى التوتر المرهق الجميل الذي تقارب به الذات مهامه المطرر فتقامس وتغامر وتغالب سجن العمادة باستههامات شتى تتواصل لتنفرط في أغلب المواطن. فيتردد فعل الكتابة بين ما تبصره العين أو تتوهم أنها تجصره أثناء علم الميقظة أحيانا وفي غمرة التقلبات الهيسترية أحيانا أخرى وبين ضغط المكان بأشياته المعتادة و قوانفته الصارة.

وكما ينشأ الجنين في بطن أمه كرها فيتملكها افسطراب الوحم الذي يليه حب عارم لذاك الذي ينشأ في الأحشاء لا تدرك اقاصي حنينه الموجع اللذيذ إلا المرأة فان النخية إلا المرأة فان النخية إلا المرأة فان الخامة ويقارف والمائلة إلى الالتزام، ومن الهامش إلى نواة الررح، ومن النفرة إلى التواصل، ومن التباعد إلى الالتحام. فتتواتر بذلك الحوارات بين الذات الساردة بين الذات الساردة بين الذات الساردة المنافقة عشكل في حمى الرؤيا صورا شتى يتجاذبها سحر الوجه الأخر للمرأة كما ترغب في أن

تكون بناء على ما كانت عليه في زمن تقضى واستجابة لأصلام لم تتصقق وبالامكان رؤيتها بالكتابة تعويضا عن انتكاسات الروح وانكسارات الراقع. فتنزاح بنية المحكي في عديد المواهل من سرد الأحداث الى العوار الزاهر بالحكمة الدالة على معنى الوجود والكتابة. وإذا النبتة – المرآة هاتف ينطق بالمكسة ويدفع الى ارتكاب إثم الكتابة المختلفة، كشيطان الشعر قديما أو كالغواية.

وبيذا الإبطان الدال على حوار ذاتي صيغ بأسلوب الحوار الثنائي تسفر الرواية عن البعض المحتجب من روائيتها بزخرخه الثابت الأسلوبي والقيمي كأن تلهج النبتة بضرورة الاختلاف عند مضاطبة الذات الساردة التحديد من البيقاء في دائرة التكران «أنت حقا تقليدية تضهمين الرواية بداية وحبكة وإحداثا متسلسة...» (١١)

ولأن الكتابة في شكلها القديم انتهجت العقل تقريبا من استقرت في نصط بعينه جعلها غير قادرة على النجاة من استمادة الدواقف والصالات فقد دما نداء النيبة النبية الم التوسل بما هي أبعد من العقل الذي هو جنون الحياة والكتابة كما يظهر في رغبة الامتلاف بدلالة الرمز السردي عند تكرار فعل السباحة المقترن بالعري ومستشفى الأمراض العقلية والكشف عن يعض خفايا اللمبة السردية في معتاد الكتابة بالإشارة المعلنة الى البناء السردي ووظيفة الشخصية الروائية وأفاق المعني السردي إجهالا.

وبهذا التوجه المعتلف في إدراك فعل الكتابة تنشأ من الرغية المعتلفة أوجاع ورساوس نتوجة السير في طريق غير معلومة، وتشرف الذات الساررة بذلك على معوة السقوط: «اللحفة على هذه الحكاية، يجب أن تنتهى، لا أيد أن أكتبها .. لا أريد» (۱۷)، ويتهدد الروب أمضى التلاشي، وإذا الارادة حال من التعطل تدفع الى العزلة والارتكان لتتوالد الاستيهامات وترتعش صورة الدرة عن مرأة المكان أق العمر : «اقتريت من المرأة أكثر، كانت تراوغ، أراني شابة تتسلل الخطوط الى وجهي أتذكر أن جفني كانا مشدودين وألمح ارتضاء طفيفا، هو العمر يداعيني...(۱۷)

وكما يفارق النص رتابة أيقاع النمط المعتاد يحدث

إيقاعه الخاص بتفكيك بنية السرد التقليدية وإماطة اللثَّام عن مواطن عديدة في ما وراء - السرد حيث الذات الساردة تتماهى والذات الكاتبة، فتتباعد عنها حينها لتتلبسها أحيانا. وكأن النبتة بعض من الكيان القديم الحادث المتجدد، بل هي صدى البدء المدوى في أعماق الروح، وهي الوجه الفار من الوجه الراهن حدوثا سرديا بتعيين المكان وتحيين اللحظة، تاريخ قديم للجسد والحرية يستعاد بفعل الكتابة، تمرد عنيف حد الهبل، كـ«لبوّة في قفص» ترغب «في تحطيم كل ما يحيط بها» (١٤) للانطلاق في دنيا الله الواسعة، كابوس مدمر لكل القواعد المهترثة، مرض يتفاقم حد الخبل، فيعصف بالطمأنينة ويدفع الى الانقطاع عن الكتابة: «أمرضتني حتى بت أخاف القلم والورق، ألون بالفراش معظم ساعات يومي (...) مريضة بها. وقررت علاج نفسى، هل يقيدني العرافون والسحرة؟» (١٥) وعند اختفائها تستعيد المرأة وضعية الكائن الحبيس الذى يحمل في أعماق الروح أعباء آلاف السنين من قهر الأنثى واستعبادها. وعند ظهورها المفاجئ تستبد بغضباء الورقية والمكان والأشياء والأفكار تنتشر

كنوضى مباركة في دائرة انظام الهالك المستماد. ولأن الكتابة، شأن العياة، مغامرة محكومة بالقوضى ولأن الكتابة، شأن العياة، مغامرة محكومة بالقوضى البره او لتجاه قلد زالت للحدود، ويلغت التجرية بنك حدها الأقصى عضد الاحساس المباغت بانكسار الجسد واضحاب الأراضية الدم برائحة العبر والمتلاط الأشكال والألوان والاقدام على نسف الرواية أصلا بتمنيق الأوراق وظهور النبتة فيأة في احدى صفحات كتاب لتكشف عن سماتها الطبيعية(١٧) لويلاغ أعلى ذرى المعنى بملامسة دلالة البعنون في ويلوغ أعلى ذرى المعنى بملامسة دلالة البعنون في الابداع كلوحة الداقل الأخضر، لفان كوع والدوال الدي يصميد الذات الساردة وظهور الرجل المجيب صاحب النبتة الهدية، بما يشهه العبث الكافكادي، وتذلك المعرود النبتة المعرود وتلك المرأة.

فلم يبق من الإمكان في إنهاء التجرية سوى الانفلات من كابوس اللحظة بممارسة مزيد من الفوضى: «لمحت سيارتي عند الناصية بانتظاري. وفجأة واتتني فكرة مدهشة. سأركض، سأركض بكل منا أملك من قوة

وأجتاز الأزقة الضيفة. سأدخل الى أماكن لم تطأها قدماي من قبل، أماكن لا أعرفها، وبالتالي، هناك شخص ما، آخر، لا يعرفها، سأخس وأضيع نفسي. سأركض حتى آخر الصفحات. ساجتاز الغلاف وأختفي، سأنتهى من هذه الرواية، سانتهى،(٧١)

وأختفي، سأنتهي من هذه الرواية، سأنتهي، (۱۷).
إن أعلى مراتب الكلام في مثل هذا المقام خبل وما
يشبه المهذبان، وللرواية أن تتوقف، بل علهها أن
تضميحل، لأن الاستمرار في كتابتها قد يمور
بالفوضى الى النظام وبالجنون إلى العقل وبالرمز إلى
المعنى المباشر القاتل لجمالية الكتابة. موت النص
المعنى المباشر القاتل لجمالية الكتابة. موت النص
المعنى الطول لانقاذ أدبيته، وشهوة الكتابة من
التلاشي، وللجنون فنون أهرى سينكشف بضميا
التلاشي، وللجنون فنون أهرى سينكشف بخضها
بعنف أشد وعزيمة أمضى وإرادة تختلف في الماهية
والاستطاعة عن إرادة هيلينا في «مسخ الكائنات» لأن
الكتابية لا تعترف أصلا بشيشوشة الروح ونضوب

البهوامسش

٩ - أوفيديوس ممسخ الكائنات، ترجمة الدكتور ثروت عكاشة،
 البيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص٣٣٦- ٣٣٧.

٣ – سميدة خريس، «خشفاش»، بيروت – عمان المؤسسة
 العربية للدراسات والنشر، ط ١٠ ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٠٠.

۳ – السابق، ص۵۷.

3 - «لسان العرب» لاين منظور

ه – «خشخاش» ص٦.

٦ -- نفسه، ص١١.

· · · سميحة خريس «مشجرة القهود»، تقاسيم العش، مصر: دار

شرقیات، ط۱، ۱۹۹۸.

۸ – «خشخاش»، ص۲۲

9 – السابق، ص ٣٤.

۱۰ - نفسه، ص۲۶ - ۶۶.

۱۱ – نفسه، صرره ه

۱۲ – نفسه، ص۲۸

۱۳ – نفسه، ص۱۰

۱۶ – نفسه، ص ۸۰

۱۵ – نفسه، ص۱۰ ۱۵ – نفسه، ص۱۱.

١٦ – المقصود بذلك ثبتة الخشخاش

۱۷ – روایة «خشخاش» ص۱۰۷.

القصة القصيرة النسوية في البس بين الإسقاط والترميز مقاربة تأويلية بلاغية لمجموعة (لانها) للقاصة هدى العطاس

وجدان عبدالإله الصائغ *

4

مادة لرموز متوترة لا حصر لها.
وستنتقي هذه الدراسة مجموعة (لأنها) للقاصة الهمنية
هدى المطاس انموزجا تطبيقيا يجلي فاعلية الاسقاط
وحركته بالتجاه بلورة رموز مشفرة ويرصد من خلال
انزياجات الصمورة البيانية بأنماطها الثلاثة «الصورة
التشبيهية، الصمورة الاستعارية، الصورة الكنانية»(غ)
انبلاجات (المسكوت عنه) وكما ستفصح عنه السطور
اللاحقة.

وينتقي المغيال السردي في قصة (الجدران)(ه) الطائر ليبلور منه شدرة ترميزية تجلي فضاء قصصيا مفخفا بالتغييب والسر اذيرد.

وصفق الطائر بجناحيه، عندما على حين غرة ... وجد نفسه محاطا بجدران الغرفة التي دخل اليها عنوة وربعا اعتباطا في رؤيته وكدرويش انتفض يرتل بجناحيه مدائح للخروج، وفي بحثه عن نافذة مشرعة، اصطدم بالسقف الخشن.. صفق الطائر بجناحيه أخذا بنطح الجدران.«هذا الصباح ملتف بالسخونة» قلت لنفسى.. قالت حورية من راويتها المبذورة هزالا داخلها: لن أتروج ابن عمى، غمغمت لا تتزوجيه، وعدت الى ما أنا فيه، استرسلت التسجيل في مفكرتي المفتوحة أشداقها: ويحكى انه في ذلك الزمان هطلت أمطار غزيرة سوداء، ولجفاف مصدوع في الأرض ارتشفت الهبة المسبلة وفي فصل تبرعمها كانت رؤوس سوداء تظهر كدمامل تنبئ عن فصل الثمار القائمة، صفق الطائر بجناحيه متطوحاً في أرجاء الجدران الأربعة، نهضت حورية فتحت النافذة للطائر، مرددة. لن اتزوج ابن عمى ... ولكن ... الطائر عمى عن رؤية النافذة وظل بتخيط في الفضياء المحدود. نبادي مبوت أجش:

تنهض القصة القصيرة النسوية في اليدن عبر نماذجها الجيدة التي أثبتت حضورا في الساحة العربية(۱) ولم تعد مشكياذ غير واع موصولا بالقص التراثي التقليدي بل لجأت على يد القاصات اليمنيات التي تقنيات معاصرة مطريقة تبلور من القضاء السردي أفقا شعريا مخضلا بالهم الأنشي وتطلعاته وهو يحيل في حقيقته التي تركيبة قصصية تعتزج في مناخاتها المدهنة الزياحات الصورة الشعرية وعناصر القصة.

وقد امتازت هذه النصوص بخصوصية سردية فرضتها طبيعة الأنثى المتوجسة خيفة من الإفصاح عما يخالج (الانيا) من مشاعر متصادمة ازاء الآخر، فتلوذ بتقنية الاسقاط (Projection) التبي تعنب النسيج القصصي أفقا مرآويها يشع في أكثر من اتجاه والشي عرفها كارل جوستاف يونع بأنها «العملية النفسية التي يحول بها القنان تلك المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية، يحولها الى موضوعات خارجية يمكن أن بتأملها الآخرون» (٣) ويعلق الدكتور مصطفى سويف على هذا التعريف فيربط بين الاسقاط والترميز في قوله:«بأن الاسقاط هو عملية لا غنى عنها في فهم عملية الامتصاص (Introjection) حيث يسكب الشخص احاسيسه في شيء ما، ~ أي يموضعها- ويذلك يتسنى له ان يفصل بينها وبين . الذات، ويقدر ما يكون هذا الشيء رمزا فان صاحبه يكون ميدعا عبقريا». (٣) من الواضح أن ما يهم هذه الدراسة هو الاسقاط الفني- إذا صح التعبير- وهو الذي يغضى إلى ترميز الأشياء والظواهر الطبيعية (الحية والجامدة) التي بسقط عليها المبدع احساسات شتى متباينة فتستحيل

^{*} أكاديمية عراقية مقيمة في اليمن

حورية، حورية.. أمرها بالنزول، عوت بأنبن مقدم: انه هو، وهرولت مرتدية الحاجز الأسود فوق هامتها، لا يزال

الطائر ينطح بهستيرية الفضاء المسور، حين لم يهتد للنافذة، خر نازفا صالبا جناحيه المنهوشتين من الجدار على الأرض.. نهضت.. أخذته بين كفي مشفقة ألما وأنا أرقبه يلج في غيبوبة شلل تام».

تشكل عنونة القصة (الجدران) لافتة اشارية مشفرة تحيل الى تشغليات بطلة القصة (حورية) تحت سلطة أمكنة مغلفة بقمم الآخر، كما ان هذه العنونة لا تبقى نصا يوجه حركة التلقى في اتجاه المنتج السردي اللاحق وانما تغدو مهيمنة موضوعاتية تجثم على بنية المتن الحاضر وتتماهى برشاقة مع صورة القفص المتسللة من المتن الغائب التي استدعاها التعاشق المربك الملبس بين (حورية/ الطائر)، ليتخلق من توحدهما الدلالي أفقا ترميزيا مرآويا يعكس عتمة الالغاء المتحركة بينهما (الطائر/ حورية) فكلاهما رهين حبسه و(وجد نفسه محاطا بجدران الغرفة) وكالاهما يبحث عن منفذ للخلاص (وفي بحثه عن نافذة مشرعة اصطدم بالسقف الغشن صفق بجناحيه أخذا بنطح الجدران)، وكلاهما مثفن بجراحاته (لازال الطائر ينطح بهستيرية الفضاء المسور) وقد استغرقته المحنة فكانت فيها نهايته المضرجة (خر نازفا منالبا حناحيه المنهوشين من الجدار على الأرض) وكما أن (الطائد/ الرمز) لم ير النافذة (ولكن الطائر عمى عن رؤية النافذة وظل يتخبط في الفضاء المحدود+ لم يهتد للنافذة) فان بطلة القصة (حورية) لم تبحث لها عن منفذ وهو ما ألمحت إليه راوية القصة، وكأنها تزجى رؤيتها المقصحة عن سعة الحياة وتعدد منافذها إذ أن القفص ينبعث من داخل الإنسان وكما هو شأن بطلة القصة.

وتغوص قصة «ترتد ترتد الجدران» (٦) الى أعمق طيقات اللاشعورية لتلتقط رموزها المشفرة والتي تذكرنا انزياحاتها بمقولة كارل جوستاف يونع: «إن الرمز يتضمن في نفسه عناصر شعورية وأخرى لا شعورية. ولا يستطيع خلق رمز جديد سوى الذهن المرهف المرتقى الذي لا ترتضيه الرموز التقليدية الموجودة فعلا، وكما أن الرمز يصدر عن اسمى مرتبة ذهنية، كذلك يلزمه ان يصدر عن أكثر حركات النفس بدائية ليمس في الانسانية وترا

مشتر کا»(۷) اذ برد:

«في البدء فــاجـأهـا البيــاض. كـاد يخترق محاجرهـا مــع الوقت أحست انه بدأ يستوطن وثيدا مساحات من مآقيها. هذا البياض الفج- تذكرت مشهدا من فيلم رأت فيه عيني سمكة تبيض مآقيها.. أرعبها المشهد حينها.. ويكآبة وملل تمسع- كما اعتادت- بنظرتها الجدران البيضاء، وتتوقف عند باب الغرفة لتتأمل الممر، فتخاله جسد دودة يمثل الباب فمها، ونهاية الممر مؤخرتها التي تقذف بها الى المطبخ في رحلاتها المتكررة عيره طوال اليوم. تتناهم إليها أصوات الجلبة في الخارج تتعالى. يشدها الفضول الذي تنامى. تنهض إلى النافذة الموجودة والمسدلة بستارة قاتمة، مرسوم فوقها أشكال لحيوانات بحرية، وجرة العفريت الاسطورية وموج صاخب.. كل ذلك يفترش قماشها الغليظ ليحجب خلفها سماء تتمحور بشجرة تفتق ألسنتها الخضراء غيوط الفضاء تشظى الستارة قليلاء وتوارب الزجاج مطلة ببصرها إلى الخارج مستطلعة مصدر الضجيج.. قطة تجرى هلعة.. ومجموعة من الصبية تهرول خلفها. تقذفها بالحجارة، وهي تموء بحرزن.. تمسح دمعتين تقاطرتا على صفحة وجهها وتفاجأ بأصابعها ضاغطة على لعم النافذة الموارية كمن تهم يتمزيقها شقفا.. وما تلبث نظراتها ترتد الى الجدران البيضاء».

تنشطر حركة الترميز إلى بؤرتين متوازيتين فأما الأولى فانها تتموقع داخل المكان المغلق والأخرى تنبثق في حركة ارتدادية من المكان المفتوح المتمحور حول المكان المغلق، فأما الرموز المتشظية من اسقباطات السرد والمتشكلة تحت سجف المكان المغلق فان السمكة الميثة هى أول ما يواجهنا ونحن نتأمل تداعى الذاكرة المثخن بالاختناق حد الموت. ويبوح الرمز الثاني (جرة العفريت الاسطورية وموج صاخب) بحركة متصادمة بين (الانا) المحشورة داخل اقفاص الانغلاق والمترقبة للحظة الانعتاق وبين الآخر المتسلط بـ (صحبه) وعبثيته. وقد منحت ذاكرة لفظة (العفريت) هذه الكينونة المرهفة وافق انتظارها المعتم مدا زمنيا يجثم باسترخاء على الراهن المعاش ويستلب الآتي، ويفلم المخيال التشبيهي في تشكيل بنية رمزية ثالثة تصير – ومن خلال فعل التشبيه المنعكس على وعبى بطلة القصة (تخاله)- جسد الدودة قسيما

تشبيهيا للمكان المغلق الخانق (الممر) ليتخلق من توحد طرفى التشبيه (الباب فمها، ونهاية الممر مؤخرتها التي تقذف بها الى المطبخ في رحلاتها المتكررة عبره طوال اليوم) نسيجا كنائيا يلوح بدوامة الاستلاب والالغاء وتكون النافذة هي المكان الذي يعطف حركة الترميز باتجاه الخارج كما ان استدعاءها بوصفها عتبة دلالية يوُشر توق (الانا) إلى الانفتاح على العالم والرغبة في الانفلات من اسار الانفلاق والوحشة (توارب الزجاج مطلة بيصرها إلى الخارج) وهي رغية عكسها بيراعة الرمز المكتنز بالخصب والعطاء وهو يشع من المقول السردي (سماء تتمحور بشجرة تفتق ألسنتها الخضراء خيوط الفضاء) إلا أن هذا الرمز يتصادم دلاليا مع ما تحمله (القطة) الجريحة التي (تموء بحزن) من أفق معتم يبرز مكابدات الذات المستسلمة الضعيفة ازاء قهر الآخر المتسلط العابث والمرموز له بـ (مجموعة من الصبية تهرول خلفها.. تقذفها بالحجارة). ويصل التماهي بين بطلة القصة والرمز ذروته حين تعلن الساردة (تمسح دمعتين تقاطرتا على صفحة وجهها).

لقد استثمر المهيال السردي تقنيات فن الرسم وتشكيلاته للونية، فكلف اللون الابيض الرامز للموت ليتشكل منه مهاد لوني يقحول حركة دائرية تتحاور فيها استهلالة القصة (البياض، البياض، البياض، الجنور، الجنوران البيضاء) بخاتمة (الجران البيضاء) ليتبلور وثاقا يؤطر المتن الحكائي ويحول دون انمتاق (الانا) من كفنها البليد المتثقق من عنونة القصة المتضة بالحركة الشرسة الموقعة للبياض.

وتبلور قصة (كهف العاموث) (A) فضاء سرديا غرائبيا تنعكس طرافته منذ عنوان القصة إذ يشكل نصا قبليا تثير بنيته المشاكسة أكثر من استمال فهو ينسب وعهر المسياغة التركيبية – المكان المغلق بمرجعياته (الكهف) إلى الماموث التشفر منهما (المكان المعتم [الكهف]+ الكيانة المنقرضة [العاموث]) رمزان متوازيان يشظيان النسيج السردي ويفضحان مكابدات (الأنا) المسكونة بالهجم والعلم تحت الملتهما إذ يود:

«لابد مما ليس منه بد.. عليها ان تخرج الى الشمس تتسلل يدها اولا.. ترتد— إنها محرقة— تنكفئ الى الكهف، تسمع

هسيس أنفاس المحشورين معها. (برودة الكهف تقرض رئتيها).. ومن يصيص ضوء يخط دائرة على الجدار، تعدق في نقش لعاموت لم تكتمل ملامحه ولكن الدلائل تؤكد أنه مواق هو القون المقدس الذي ونقه الاجداد في الجدار منذ عصون. يستند الى جواره رمع، تتحسسه أناملها. (الكهف يقرضي، تضغط سن الرمع، تشعر بغيوط الدم تشرشر بين الماليعها.. تقول لمرآة في الصف الأغين عيب، (الجدار الهارد يقرض رئتهها) تتملم، تصرخ، تقذف نفسها تحت أتون الشمس. يهذأ جلدها بالتآكل..».

تغلف هذا الفضاء السردي هالة من الغموض الشفاف تظهر من خلال عنصر المكان (داخل الكهف [البارد] و(خارج الكهف [الحارق] لتتراءى ملامح (الأنا) الساردة وهي تتحرك حركة متضادة تارة باتجاه الخارج (الاستهلالة+ الخاتمة) وثارة أخرى صوب الداخل (المتن السردي) وهي ثنائية تبلور محنة بطلة القصة إذ أنها بين اختيارين صعبين فهي إما تستسلم لموت بمليء في الداخل وقد عكس هذا المعنى الانتيالات الموقعة للفعل يقرض الكامن في (برودة الكهف تقرض رئتيها) و(الكهف يقرض) و(الجدار البارد يقرض رئتيها) أو أن (تقذف نفسها تحت أتون الشمس، فيبدأ جلدها بالتآكل) إيماء إلى الانسلاخ الواعى عن الهوية والتنصل عن انتماءاتها الروحية المتجذرة في المكان ويفيض (الماموث) على جسد النص باحتمالات متباينة، فهو كما يقول النص (نقش.. لم تكتمل مالامحه) إيماء الى سكونية حد التحجر بيد أنه لم يبطل تأثيره إذ أن بطلة القصة حين (تضغط سن الرمح، تشعر بخيوط الدم تشرشر بين أصابعها، تقول امرأة في الصف الأخير: عيب) مما يثيم لأفق التلقي أن يغلب كون هذا المامون هو رمن متشظى من العرف الأجتماعي البالي، والجانب السلبي فيه على وجه التحديد. وهذا يمكننا أن نفسر في ضوء هذا الاحتمال أزمة بطلة القصة فهي إما أن تتحدي هذا الحرف البالي وأن تخرج من دائرته مثخنة بالجراح ومعنى ذلك أن تنسلخ عن جلدها وإن تتغير ملامحها وبين أن تحتمل البرد الرامز للمكابدة وسط (هسيس أنفاس المحشورين معها) تحت سطوة هذا الماموث البليد.

وتبلور قصمة (جدتي تعرف ما الانسان) (٩) بعدا إستكناهيا إزاء الكون والمياة إذ يرد منعكسا على وعي بطلة القصة وروايتها.

«زفرة ثم زفرة ثم ... اقتعد مصطبة الكابة، يندلق بصرى على دودة تزحف، تحزنني انعطافات جسدها الهلامي. أحدس: إنها لا تعرف وجهتها. يردني وجه جدتي الخلوق، وهي تقتعد فناء الدار، ترضع ابن (العبدة) كانت بفطرتها السمحة تعرف ما الانسان، من البدء خطواتها خضراء.. وحين أهالوا عليها التراب، قيل إن الحشد كانت مبتلة وجنتاها! وفي اليوم التالي، عضدوني (عزيمة) على زندي، تميمة بركة من عشب نما على قبرها، أتذكرها تهش فضول طفولتي قائلة: سأقص لسانك فأفر من أمامها ضاحكة، وما ألبُّ أن أعود إليها بسلة أسئلتي من جديد.. ولكن! أتعلم أنى الآن أراقب دودة واحدس انها لا تعرف وجهتها». تشكل استهلالة القصة (ينطلق بصرى على دودة تزحف، تحزنني انعطافات جسدها الهلامي، أحدس انها لا تعرف وجهتها) وخاتمتها (إني الآن أراقب دودة واحدس انها لا تعرف وجهتها) وثاقا نغمها ترميزيا تتحرك دلالته حركة دائرية تؤطر المتن الحكائي الملجد بفضاءات الفقد والعرمان وتزيم اسقاطات الرمز (الدودة وحركتها الدائبة) الفضاء السردي باتجاه أفق كنائي مثفن بالتخبط والضياع وقد كثفه اعلان بطلة القصة (لا تعرف وجهتها) وهو يفضع مواجهة حادة بين (الأنا) الساردة وحدث الغياب ومعاولة استكناه أبعاده وصياغة رؤية خاصة ازاء المصير الأزلى للانسان.

يستسيره دري (بدالم) (۱۰) بين حركة الحدث ينمره وحركة بطلة القصة باتجاء الانفصار في ماء السيل وفي اطار تقنية سردية تستثمر المونتاج في قطع الأحداث واعادة توليفها في ذمن القارئ ويشكل يحفز المفيلة على متابعة السرد القصصي وفي إطال حركة متصادمة بين الزمن الماضي الذي تسترجح ذاكرة البطلة وبأسلوب ب١٥٥٥ المرافق الماضي الذي تسترجع ذاكرة البطلة وبأسلوب ب١٥٥٥ مضجعة ويضيء الصندوق المغلق القابع في القبو في هذه القصمة بضية ترميزية تحيل إلى التواصل المعرفي بين الأجداد والأبناء من جانب ومن جانب آخر فان حضور المستدوق المباغت المنبقق من المقول السردي زعد أول تجربة لها في الولوج الى القبور أن الممندوق، ويفضول مفحم بالدهشة هرعت الدينة فتشه وازدادت دهشتها عندم لم تجد سرى بعض الكتباي يشكل نموا في شخصية بطلة

القصة إذ يمنحها قدرة على اجتياز الزمن صعودا باتجاه المستقبل ونزولا باتجاه الماضي كما انه يوقد فيها الرغية لامتلاك رضنها الخاص: إنفظت الأحرف أمام عينيها، وتجسدت الكلمات صورا لشخوص نساء ورجال وجوم ويودة وأكف تتلامس وشفاه تنفزج وميون تقرأ ككتاب وأصوات هامسة وأصوات صارفة. عج القبو بالشخوص، أحست بنشرة وطيل إليها أن القبو يتسع حتى أصبح فضاء لا متناهيا، قالت لنفسها؛ لقد نبتت لي أجنحة).

ولأن ثقل الصندوق يتناسب تناسباً عكسيا مع منسوب الماء المنبئ عن خاتمة الشخصية وانسجاما مع عنونة القصة (تطلع) قان حركة متصادمة عنيفة بحدسها القارئ بين الماء الرامز لبطش الأهر البليد والساعي الالفاء (الأنا) وبين الصندوق الرامز للثقافة والمعرفة والتطلع لمشروع باتجاه الضياء وفي جو مقوتر باح به السرد القصصي باتجاه الضياء النص اذ يرد:

«أرتفع منسوب الماء، غطى الجذع كله وأخذ جسدها يقوص ويقوص)- طفح وجه أبيها أمام عبنيها، ذلك الوجه دائم التجهم والكلمات الجافة تقذفها شفتاه كأنها نوى متعفنة.. والأم القابعة دوما باستسلام وارتضاء أبله.. وقفز صدى صوت من أحدى الليالي الى أذنيها، كان خوار بقرة او عماء كلبة جريحة أو مواء قطة مستسلمة، أو كان عبارة عن نشيج مكتوم، فقد أختلط عليها تمييزه، وأرادت حينها أن تفتح عينيها ولكن داهمها شعور بوهيمي خمل أحجمها عن فعل ذلك. وفي الليلة التي تليها كانت تنام مع جدتها- (ارتفع منسوب المياه وصوت شلالات الساقية تحول الى هدير صاخب ينبعث منه همس لأصوات تتآمر وأصابع تمتد نحوها خفية. وعندما أصاغت السمع كان تهديدا وعزما بالزواج من ابن خالتها. تمثلت أمامها كفها كعصفور ميت في راحتيه ووجهه المتجهم يتداخل مع وجه الأب.. ولكن هي لم تكن تقبع أمامه مستسلمة، كانت تقبع في احدى زوايا القبو تحاول حمل صندوق كتب والطلوع به إلى الأعلى. ~ (منسوب المياه يرتفع ويرتفع حتى غامت الصور جميعا وطفا الجسد المنتفخ الى الأعلى وأخذت تدرفه الميام».

وحين ننظر في البنية الترميزية لهذا النسيج السردي نرى اسقاطات جزئية رفدت الإسقاط الأساس في اللوحة

القصصية فظهرت (الأنا) المهمشة ويوحها النازف رديفا لـ(خوار بقرة، عواء كلبة جريحة، مواء قطة مستسلمة) وهي صور معتمة تمهد لخاتمة العدث.

وفي نمط الـقصــة الـقصيرة جـدا الـــّــي اسـتــوعـبت قصــة (اخضـالال) نلمس أقصى الاسقـاط والترميز لعناصر القصـة كافة إن نقرأ:

«مفضلة بالشاي كانت الملعقة ترقص وسط الفنجان.. بعد أن ذاب السكر مسجاة كانت على الطبق باهمال».

تنزاح الألفاظ (ملعقة)، (وسط الفنجان)، (دويان السكر)، (الطبق) من مضمارها الدلالي المألوف لتشئ بايحاءات جديدة، يحدس أفق التلقى خصوصية هذه التحولات في النسيج السردى وبقرائن انزياحية تؤشر طبيعة تلك الانخطافات الترميزية فالمخيال الاستعارى يهب المحمول اللفظى (الملعقة) (المستعارك) ملامح انسانية تجعلها تتحرك على مساحة النص بوصفها شخصية قصصية تمنحها القرائن الاستعارية (مخضلة+ ترقص) و(مسجاة) كينونة انثوية تميل الى سلطة الآخر الحاحد لعطاءاتها والذى غيبته المخيلة السردية فبقي خارج النص كما ان تلك القرائن تمور بحركة متصادمة تنبثق من ثنائيات متوالية هي (الحياة/ الموت)، (الفرح/ الجزن)، (الحضور/ التغييب)، (الحركة/ السكون) و... الم وهي ثنائيات تفجر في أفق التلقى مدا زمنيا يستوعب رحلة عمر قصيرة نسبيا- تحيل آفاقها المكتنزة بالعطاء إلى أكثر من حالة إنسانية- تبدأ فيها (الأنا) متفاعلة مع الآخر ومتعاشقة مع همومه منغمرة في نشوة العطاء بيد أن الآخر سرعان ما يشيح بوجهه عنها ويهمشها بقسوة لا تتناسب مع حجم عطائها وانسانية دورها. وحسب السياق القصصى يبلور (وسط الفنجان) و(الطبق) تبثيرا مكانيا متضادا فالأول يوحى بالمكان الخصب المحبب، ويشى الآخر بالمكان المجدب المعادي. ويلف حدث القصة المتأرجح بين أقصى العطاء وأقصى الالغاء فضاء زمنيا طريفا يستقى من دور بطلة القصة الذي ينتهى بذوبان السكر المنبئ عن

ويعد ، فان مجموعة (لأنها) للقاصة اليمنية هدى العطاس قد استطاعت أن تخلق من البيئة وعناصرها المتنوعة معادلا فنيا يضيء ملامح شخصياتها ويعلن عن نموها

وتفاعلها مع السياق القصصي، وقد تفنت مخيلة القاصة في تشكيل رموزها المكتنزة بالإيحاء فيهاءت على شكل جمادات حثل رشورها المكتنزة بالإيحاء فيهاءت على شكل جمادات حثل (نقش العامورث) و(السيل) و(السقق) و... أو رائلعقة) و(الجرمة) و(الصمار) و(المحمة) و(الصمار) و(الحمام) و(الدجاجة)، و(القطة) و(السمكة) ومو تهاين يقضح مهارة الفضاء السردي في والسمات شخوصه وأفكار أبطاله ورواهم على اسقاط احساسات شخوصه وأفكار أبطاله ورواهم على قصصيا عامما مترعا بالإيحاء ونائيا- ويوعي ومكايدة قصصيا عاملات مناشرة والرتابة السردية ومنعتقا عن تكرار تجارب الأخرين، فكانت المجموعة القصصية متميزة بلغتها الشعرية وبأسلوب معالجتها للهم الانساني عامة بالقصوص.

الهسوامش

 هدى العطاس، لأنها، قصمى قصيرة، مؤسسة عقيف الثقافية، صنعاء ٢٠٠١م.

١ - هازت المجموعة القصصية قيد الدراسة على جائزة إبداعات مهموة (مكتا حدث في بلار الناسر) للقاصة أروى عبد عثمان، مهموعة (مكتا حدث في بلار الناسر) للقاصة أروى عبد عثمان، على جائزة الإبداع، دائرة المثقافة والفنون، الشارقة ٢٠٠١م، وهازت مجموعة (وفرة ياسميز) للقاصة نادية كركهاني على جائزة سعاد المسياح، الكويت ٢٠٠٠م.

٢ -- د. مصطفى سويف، الأسس النفسية لـالإبداع الـعربي، دار
 المعارف، ط٦، القاهرة ١٩٦٩م، ص٢٠٣٠.

۳ – نفسه، ص۲۰۷.

ع. وجدان عبدالاله الصائخ، الصورة البيانية في النص النسائي
 الاماراتي، الهيئة المصرية اللبنانية، القاهرة ١٩٩٩م، ص١٥٠.

٥ – هدى العطاس، ص٣٤ – ٢٥.

٣ – هدى العطاس، ص٣٥– ٥٧.

۷- نفسه، ۱۲، ۱۶،

۸– نفسه، ص۸۵.

۹- نفسه, ص۲۶- ۰۰.

 ١٠ مجدي وهية، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة ليذان، بيروت ١٩٧٤م، ص٣٢٣.

__ 540.

انتمازية الآخر ولا انسانيته.

عل بجب اعادا

ترجمات الأعمال الكبرى

- 1 -

مسرام المصسري *

كتاب «مدام بوفاري».

أبعد من القصة التي تستطيع ان نختصرها بغناء إلى «رجل في الأربعين من عمره يقع في حب فتاة مراهقة) انه كما يقول الكاربين من عمره يقع في حب فتاة مراهقة) انه كما يقول الكارب نفسه: «تراجيديا ولا أثر للفواية الايروتيكية كما لا أثر للأخلاقيات أن أنه عمل (تصوري) يدعو إلى وفرة جمالية لمعرفة مشاعر الكائن في مكان ما وفي طريقة أخرى للوجود حيث ينشأ الفن في حدود العادي والمألوف).

الفقرة الأولى لرواية نابوكوف مشهررة جدا كشهرة مقدمة كتاب (أنا كارنينيا تولوستوري) أو (أوليس/ جيدس جويس) الترجمة التي ذكرت هي للمترجم «كاهان» الأهر الصغير لموريس جودياس التي طبعت في دار نشر «جاليمار» عام 1944.

«نابوكرف» الذي كان كثير الدقة - وهذا أقل ما يمكن أن يقال عنه - قد تابع بشكل قريب خطوة هطرة ترجمة هذا المشروع المنفج، لكن عندما خرج الكتاب في أمريكا وأهذ ذلك النجاح العظيم فقد المتمام، بالترجمة الفرنسية - طبعا تستطيع فهمه، ولكن في رسالة كتبم النابوكوف إلى موريس جيرودياس مؤرخة في ١٤ مايو ١٩٧٧ نجد تعديل الترجمة التي قام بها حكامان، على سبيل المثال: (كالميز) لم تكن مطلقا القيمة التي اتخيابا وهذا هو أقل الأخطاء فاحة.

في نفس الرسالة يضيف في صفحة ٢٣. لم يفهم المترجم بأني ألمح الى أنابل في عند وإدجار الن بي: «لا يوجد تاج من شوك صرع؟ البطاقة البريدية خطأ (في الطريق المقمر متوجة ابدائها بمسورة) وهذا هنالك ٣ صفحات على هذا المنوال ويناء على ذلك يجب إعادة القراءة لمحو هذا الشطأ وإعطاء النص حجمه الأصفر.

مضت ٤٠ سنة بين ترجمة كاهان وترجمة «موريس كوتوريه.

بمناسبة صدور ترجمة جديدة لراولهتا) (۱۵/ ۱۵/۱۸ الكاتب الروسي «فلاديمور نابوكوف» ترجمة «موريس كوتوريه» التي طرحت مؤخرا في المكتبات الفرنسية: يتسامل المثقفون في مجلة «الفيجاري» الفرنسية من ضرورية منه الفرجمة. هل هي مرورية أم انها كمثل الكلير من الظواهر.. متأثرة بالموضة. (الوليتا/ ضوء حياتي، نار كيدي، خطيئتي، روجي، أن الي – تا، الله السان يصنع ثلاث ضربات على طول سقف القم وعند الثال الصادية على على سقف القم وعند الثال الصادية على على سقف القم وعند الثالة الصادية على المائة ؛

هذه القصيدة النثرية بلغة مزهرة مزدهرة. متلاحقة وموسيقية، مرنة ولامعة تحت طلاء عباراتها المفرحة تخبأ وراءها كتاب قاس وجميل.

روحها مستحدة على سوار لنذهب في رحلة، لنأخذ المحيط أكواعنا مستندة على سوار باخرة نابوكوف

عرفت لوليتا (نبضة) تحت شكل وصف نثري حميمي ساحر Leochenteur التي كتبت في نهاية عام ۱۹۳۹ في فرنسا وكان آخر نص في اللغة الروسية لنابوكوف.

أما الرواية فقد انتهت في نهاية 1900 وقد لاقت رفضا من لربع دور للنشر في أمريكا وأخيرا نشرت في فرنسا في دار اسسمها (اولمبيا برس) رئيسها موريس جيروداس .BOODING إلا أن السفارة الدالماية في عام 190 أقسدرت بهانا بمنعها ثم تراجعت عنه في عام 1900 أي سمح ينشرها وما هي تصدر في امريكا وتصدر واية (نفج في امريكا وتصديح أفضل مبيعات BEST SELLER بدرواية (نفج

هذا الكتاب الذي أحدث هذه الضجة في القرن العشرين يتساوى في خصائله الأسلوبية وموضوعه الشائك مع * كانبة برمترجمة من سوريا مقيمة في باريس.

ولكن من هو موريس كوتوريه؟

أستاذ في الأدب الانجليزي والأدريكي في جامعة «نيس» في فريسا ورئيس لا بل الرأس المحرك لدار نشر (بلياد) ترجم الله بدين و إلى الرأس المحرك لدار نشر (بلياد) ترجم الله يدين وأفضل الكتاب ما أعلى الفقرة الأولى ما يلي: (لوليقا نور حياتي، نار كاندي، مظينتي، روحي لو ليي تي— تا يمشي رأس السان ثلاث عطوات على سقف القم ليدق بعد الثلاث على الأسنان، لو - ليي— تا آل ليي مهمة جدا لمعني النصر، ففي النص الأصلي EJO-LE بوجد شدة على المرف الثاني، يفسر نابوكوف ذلك بقوله: «أول حرف يجب أن يكون مثل لوليتيتي، اللام مائلة وحساسة وهليي، ليست حادة، حتى انه ليناتيم، بالقول إلى أن الأسبان والإطاليين قادون على لفظها لينهم، بالقول إلى أن الأسبان والإطاليين قادون على لفظها ملي، بالترجمة المسطحية وهذا ما يعطيه شرعية الترجمة.

في مقالة عن نابوكوف تحت عنوان (نابوكوف وسلطوية الكاتب) يعرض «موريس كوتوريه» المشاكل التي واجهها في نص «تابوكوف».

(أن ترجمة تابركوف إلى اللغة الفرنسية ليست بهذه السهولة المتصورة وأما بنفسي قد ولجهتها وخبرتها، فهنالك نصوص مصملت بيشتر أساس عام دورولية لوليتا بشكل عام دورولية لوليتا بشكل عام دورولية لوليتا بشكل عامر، فالنص عند نابوكرف مكتف وضيق بأصداء عديدة حديث يترجب على المترجم أن يكن قارتاً جيدا، لقيقاً ومنتبها، كما يترجب عليه أن يلم بشلاث لفات تلك التي يلم بها نابوكرف وهي الروسية والفرنسية والانجليزية لفهم المراجع والتركيدة اللغوية للكلمات التي يستقدمها.

الأمثل إذن كما يقول هو عن تنسه بترجمة الوجين اوفيجين ((وضع الترجمة والنص الأصلي في الصفحة المقابلة ولكن هذا يجعل من الكتاب سعيك) في الوقت نفسه لابد وأن القارئ سيندم على هذه الجملة المأخوذة من النص الأول للترجمة بسكل أولي بالطريقة التالية (الأسلوب التصويري دليل على قاتل متمكن) جملة رائحة، مباشرة، حادة للأسف أصبحت المحديدة كالأني:

(باستطاعتكم إعطاء ثقتكم لقاتل لكي تحصلون على نثر مقطر) جملة ثقيلة ربما؟

نعم نحن القراء الفرنسيين لـ(لوليتا) بالترجمة الأولية لدينا

الكتاب بصفحات متآكلة وسيصبح من الأن فصاعدا مهجورا على رف المكتبة كما تهجر سيارة قديمة مليئة بالذكريات في مقبرة السيارات، كنا قد اعتدنا على مقاعدها العتيقة الدريحة الحاليد المهتري المحقوف وهكنا كانت ترجمة «كاهان». أما لليوم فلدينا سيارة فضمة مع سائقها (مريس كتورية) فنعره يقودنا (الى أبعد من الصنوبرا لتكتفف علام كبيرا أغر لنابوكوف الماهر. لو - لهي - تا LOLI-TA!

بمناسبة الترجمة الجديدة لـ(لوليتا)، لفلاديمير نابكوف، طرح السؤال. فيما اذا كانت الترجمة خاضعة لتأثير الموضة. فكل الترجمات لها صيغة العصر الذي ترجمت فيه.

الخيانة الخلصة أو الإخلاص الخائن

هناك أسئلة أدبية عسيرة لا يوجد لها أجوية منذ زمن طويل. منذ أن يدأنا نترجمة التصويص، لم نصل لمالة عرضية. ما هي أفضل ترجمة?، على هي تلك التي تقيض على روز وتبنيه، مع حرية القصرف بالمعنى الأدبي، كما فعل أميوت (١٩٣٥/١) صع برقارك (١٩٤٥/١٥) ويصع لونج (١٩٥٥/١١)، ويسودلير (١٩٥٥/١) ومالارميه مع انجار آلان يو.

أو تلك الترجمة التي تعامل النص بشكل جدي وقريب وبطريقة مدرسية كتلفيذ دؤوب؟. انه من الصعب أن نستهرد على رأي صارم وحاد بشأن هذه المسألة العويصة، فالأدب والترجمة جزء منه -- هو فن لكل التعلييقات، مثله مثل الفن المسكري حسب نابليون. وهكذا نجد أنفسنا مفضلين خيانة (أميوت) ورودولير) على عمل تعييم الألوان الذي طبقته السيدة (داسيه) على الألياذة والأوديسة من أجل الحلائها من عنفها ومن حسيتها.

بأحسن النيات، وضعت هذه المرأة الفاضلة العفيفة، السخافة والميوعة في لغة الحديد والنار.. لغة هوميروس.

بالطبع هناك حكم مسبق لصالح الترجمة من قبل كبار الكتاب:

جید (Gide) مترجم کونارد

جيونو (Giono) مترجم ميلفيل (Melvillo) جان دوتور مترجم موهرت (Mohri)

لقد أعطى هزلاء الكتاب ترجمة ممتازة لأمثالهم من الأدياء الانجليز، ولكن هذا أيضا يجب أن تأهد النصوص بشكل منفود، إن كل نص على حدة فمهما بلغ أعجابناً بالكاتب جيورني نفض الترجمة الجيدة القديمة الخاطئة— بشكل مقصود— تلك اللم سيقت ترجمة كانب (من أجل تصية ملفيل).

يقال ان رواية رفيج (1900) المترجمة من قبل الفير ميلا (1800) (1804) (1804) أو أركان الحكمة السبعة، لـ تداتش، لورنس، او رواية كونار، هي أعمال مليئة بالأخطاء والفجوات، ويجب إعادة ترجمتها بأي ثمن، أليس هذا هما سطحي للغاية؟.. أذ أن هذه الكتب قد سلمت لقرائها وكانت مليئة بالغار والعياة، هما هم ان تسريت بعض

يوجد في بعض الأحيان ادعاء وغرور غير واع في الترجمة البالغة الدقة.

في مقدمة بوروس دو شولزر (8000 to 800000) في ترجمته للتحفة الأدبية التي هي العرب والسلام، قال باختصار: يأنه حسّن أسراب الكاتب الروسي، فقد كانت لغته في بعض المقاطع ركيكة، ولكنه يصر بالاعتراف على انه لم يستطع ان يظهر العرفية التي هي منشأ تلك الكاتبة الشيطانية.

التُرجمة مثّل أفكارنا، لا تستطيع الهرب مما هو داري، أي الموضة (كلاسيكية- رومانتيكية- رمزية)، كل منهم كانت له فكرته عن الترجمة الجيدة، تلك التي تشبه على الأكثر طريقة تفكيرهم وكتابتهم، وهذا عليه أن يجعلنا أكثر تواضعا، فكل حقية فتضر ظانة انها تملك مقتاح الحقيقة، وحقيتنا طبعا لا

كنا في الماضي نقرأ (البحث عن الزمن المفقود)، ويدون أن نقراً الهوامش والتفسيرات الموجودة في أسفل صفحات الكتاب، اليوم سنعتقد بأنه كتاب غير مشرف لنقصائه منها.

صحيح، في الماضي، لابد أننا كنا بسطاء الطوية والفهم، وفي الكتاب كنا لا نبحث عن أكثر من المتعة.

- 4 -

اميرتو كرورقاص ساعة فوكو

ضمن اطار مؤتمرات رولاند بارت – التي جرت في جامعة جيسيو في بـاريس طرح البـاحث في أصل اللغة والروائي الإيطالي اميرتو اكر نظرية جديدة حول الترجمة مأهوذة من

تجربته الشخصية كروائي مترجم ومترجم.

(علنا نفهم بان الترجمة هي النشاط الذي ينقل النص من لغته الطبيعية – الأصلية الى لغة أخرى بتلك الطريقة التي نسميه بها (النص – الهدف) له نفس معنى (النص – المرجع)، من اجل تعريف الترجمة الجيدة والمقنعة نقول:

بأنها التي تنتج نصا معادلاً أو موازيا للنص الأصلي، ولكن لتحديد كلمة مواز– مساو نقول غالبا بأنه ما تبقى على قيد الحياة من الترجمة المرضية– المقنعة وهكذا وكأننا ندور في حلقة مثلقة

كما انه باستطاعتنا الجزم بأن أهمية الترجمة تنبع من التأويل- التعليل.

الترجمة لا تنشأ بين لغنين بل بين نصين فرإذا كـأن النص حكائيا- قصصيا- يعتمد على حدث ما فعلى الترجمة أن تضع اصبعها على نفس المدث المرجود في النص الأصلى.. مثلا:

إذا كان جولهان في الأحمر والأسود قد أطلق رصاصتين من مسسسه على السيدة ويثال ولم يصبها الا في الطلقة الثانية مفسى كل الترجمات يكل اللغات ان تذكى بانه قد أطلق طلقتين وليس طلقة واحدة وإلا تكيف للقارئ ان يتساءل – كما يفعل الواقعين عن مصيد الطلقة الشيطانية الأولى:"

ومع هذا كنت قد سمحت لمترجمي بتغير المعتمد عليه أو المرجع في رقاص ساعة فوكو حاولت إظهار عجز أحد شخصياتي للنظر إلى العالم خارج إطار العبارات الأدبية.

في أحد الأهمول يوبجد نصن وصفي امنظر طبيعي قيل من قبل
هذه الشخصية يستخدم فيه جملة شهيرة في الأدب الايطالي
كدرج واكتفها مجهولة عند القارئ الفرنسي الذي لن يستطيع
كدرج على المتعارف المتعارف من مترجبي أن يستطيع
نهائها أي أن يمحو بشكل تمام النص – الأصل ووضع بدلا منه
جملة أمارتين المسمسمة كمرجح بصيت تصبح الاشارات
والتلميحات الأدبية مقهومة للقارئ الفرنسي.

صحيح أن هذه الترجمة خائنة تماما ولكنها تخدم ويشكل كامل ما أريد أن أقوله، وإذا كانت الترجمة صحيحة منة بالمئة لأصبح ما أريد قوله غامضا.

وهكذا من خلال ترجمة غير مخلصة يستطيع المترجم أن يوهي بالمعنى والبعد الأدبي للنص الأصلي.

- ۲۷۸ <u>--</u>

 [«] مترجمة عن نص: جان ماري روار، من الأكاديمية الفرنسية.

صدور گتاب نزوی « بهو الشمس»

ایراهیم المعموی (۱۳۳۰)

** ضمن سلسلة اصدارات كتاب نزوى، صدر العدد الثاني من الكتاب تحت عنوان «بهو الشمس» وهو المجموعة الشعرية الأولى للشاعر إبراهيم المعمري، حيث إن الاصدار الأول كان بعنوان حوار الأمكنة والوجوه (نصوص ومقالات نقدية) للشاعر سيف الرحبي.

تناول ديوان «بهو الشمس» قصائد تراوحت بين المقاطع القصيرة والقصائد الطويلة والتي استرسل عبرها الشاعر في مخيلته الشعرية.

كما نود أن نذكر بدأن الإصدار القادم سوف يكون دراسة في الاستعارة المفهومية للباحث عبدالله الحراصي الكاديمي بجامعة السلطان قابوس وسيكون هناك إصدار آخر للباحث محمد المحروقي الأكاديمي بجامعة السلطان قابوس (مغامرات عُماني في أدغال أفريقيا) وهو عبارة عن ترجمة السيرة الذاتية لحميد بن محمد المرجبي، كما ستتضمن سلسلة الإصدارات الشعرية ديوانا شعريا للشاعر طالب المعمري

بعنوان «حياة متفرقة» وأسماء أخرى.

عابراً حتى الجنون».

«كسنت اضعت مرساتي مرساتي في شهوارع الأمكنة والوجوه في شارع الموارع الأمكنة والوجوه في شارة الله الحياة من ليل إلى من ليل إلى الموارة الموارع الموارع



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief: Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer. Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax: 694254

الاشراف الفني محمد عبد الحليم زمراوي

ملاحظة

نتوجه الى الأصدقاء الكتاب والأدباء والفنانين بأن موادهم في حالة إرسالها بالبريد الالكتروني. (E.mail) يكرن على العنوان الجديد وهو:

nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوى على شبكة الانترنت ا www.nizwa.com

البريد الالكتروني السابق nizwamagazine@yahoo.com

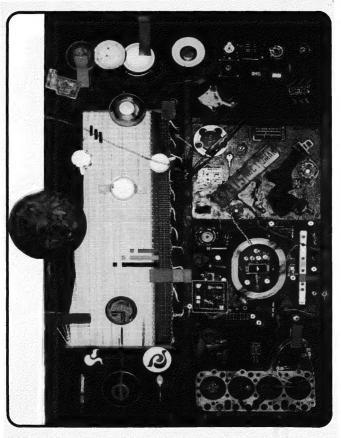
طبعت بطايع: مؤسسة عُمان للصحافة والأثباء والنشر والاعلان صب: ۹۷۶ مستط الرمز البريدي ۱۱۳ سلطة عمان، البدالة : ۱۹۰۷، ماكس : ٦٩٩٦٤٢ الإعلانات : العمانية للإعلان والعلاقات العامة مباشر : ۲۰۰۲، ۲۰۰۹۲۱، صب۳۳۰ روي الرمز البريدي ۱۱۲ سلطة عمان

Printers and Publishers: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING P.O. Box, 974. Postal Code., 113. Muscat. Sultanute of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643 Advertising: AI-OMANEVA ADERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Revi Sultanute of Oman

إشسارات

- * المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف أسفين التعامل مع أصحابها.
 - المواد الرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويمكن إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
 - ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
 - نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
 - المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع القياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

العسدد التاسع والعشسرون يناير ٢٠٠٧م شسوال ١٤٢٢هـ



اللوحة للفنان: جمعة الحارثي، سلطنة عمان.

